ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

9 1981

Искусство кино

1981
9

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ Л. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИНЯ В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САПАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Даша Михайлова; Родион Нахапетов; Инна Чурикова, Юрий Гребенщиков и Максим Мунзук в фильме «Валентина» (режиссер Г. Панфилов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Ольга Остроумова; Михаил Кононов в фильме «Василий и Василиса» (режиссер И. Поплавская, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Марина Яковлева в фильме «Цыганское счастье»; кадр из фильма (режиссер С. Никоненко, Киностудия имени М. Горького)

СОДЕРЖАНИЕ

Решения XXVI съезда КПСС — наша творческая программа
3
Да и не только Госплану...
Рустам Ибрагимбеков 5
Душа обязана трудиться
Владимир Коновалов 14
Проблема: человек
Леонид Гуревич 19
О проблемном фильме

Новые фильмы
Ю. Черепанов 30
Мощное эхо Олимпиады
Андрей Плахов 41
Жизнь души
О. Ковалов 54
Экспериментируя в области жанровых структур...
Павел Демидов 65
Край далекий, нашенский...
Татьяна Тэсс 68
Уроки мастера Каркача

Интервью между съемками
Ярополк Лапшин 73
Победы и поражения Демидовых
Николай Гусаров 75
Первопроходцы тридцатых

Теория и история
М. Каган 78
Вкус как феномен культуры
С. Фрейлих 92
Этюды о стиле

Лаборатория
Александр Адабашьян 100
Двадцать четыре картины в секунду

Из творческого опыта
Александр Митта 104
Деталь в структуре фильма

Издано о кинематографе
Тимофей Левчук 132
Публицист остается в строю
Ольга Сергина 138
Слово — всегда действие

Наши юбиляры
Гавриил Егиазаров 143
По велению сердца
Николай Мащенко 144
Верность

За рубежом
Игорь Ицков 145
«Краков-81»: впечатления и вопросы
Татьяна Ветрова 154
Трудное возрождение
165
Неделя сирийского кино в СССР

Сценарий
А. Гребнев, Ю. Райзман 166
Частная жизнь

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Iskusstvo Kino
Cinema Art — **Decisions of the 26th CPSU Congress — Our Creative Programme**

Not Only the State Planning Committee... (p. 3)

Rustam Ibragimbekov — Soul Has to Work (p. 5)

Vladimir Konovalov — Problem: Individual (p. 14)

Leonid Gurevich — On Problematic Film (p. 19)
Articles by Soviet film — makers reflecting the principal problems of cinema art in the light of the decisions of the 26th CPSU Congress

New Films

Yuri Cherepanov — Strong Echo of the Olympics (p. 30)
Review of the film «O Sport You Are Peace!» (Mosfilm, 1980)

Andrei Plakhov — Life o the Soul (p. 41)
Review of the film «Three Years» (Mosfilm, 1980)

Oleg Kovalov — Experiments in the field of genre structures... (p. 54)
Review of the film «The Wild Hunting of King Stakh» (Belarusfilm, 1979)

Pavel Demidov — The Remote Region of Ours... (p. 65)
Review of the film «Where the Morning Starts» (Far Eastern Documentary Film Studio, 1980)

Tatyana Tess — The Lessons of Expert Karkach (p. 68) Review of the ilm «Oleg Karkach and His Boys» (Lower Volga Documentary Film Studio. 1980)

Interview between takes

Yaropolk Lapshin, *Nikolai Gusarov* — Victories and Defeats of the Demidovs (p. 73)
Trail — Blazers of the Thirties (p. 75)
Interview with directors of the Sverdlovsk Film Studio Yaropolk Lapshin and Nikolai Gusarov who are now working on a new significant picture

Theory and History

Moisei Kagan — Taste as Phenomenon of Culture (p. 78)
Critical article on the essence of aesthetic taste and its place in culture

Semyon Freilikh — Sketches on style (p. 92)
Research into problems of cinematographic style in the historical theoretic aspect

Laboratory

Alexander Adabashyan — Twenty four pictures a second (p. 100)
Well-known designer and scenarist writes about the designer's trade in cinema

From Creative Experience

Alexander Mitta — Detail in Film Structure (p. 104)
Chapters from the future book «Film as Entertainment» devoted to problems of practical direction

Published on Cinema

Timofei Levchuk — Publicist Remains In Active Service (p. 132)
Review of Alexander Mikhalevich's book «Using the Force of Magic» (Kiev, «Mistetstvo», 1980)

Olga Sergina — Word is Always Action (p 138)
Review of the book by Alexander Troshin «Film Director Andras Kovacs» (Moscow, BPSK, 1979)

Our Jubilees

Gavrlil Vegiazarov Yegiazarov — *Call of Heart* (p. 143)

Nikolai Mashchenko — Faithfulness (p. 144)
Prominent Soviet actrees and film director Yulia Solntseva is 80

Abroad

Tatyana Vetrova — Difficult Revival (p. 154)
Review of the week of Brazilian films in the USSR

Igor Itskov — «Krakow-81»: Impressions and Questions (p. 145)
Notes about Krakow' Film Festival

Script

Anatoly Grebnev, *Yuly Raizman* — Private Life (p. 166)

Журнал «Искусство кино», 1981

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Подп. к печати 7.09.81 А 04795
Сдано в набор 14.07 81.
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12.12, усл. печ л. 14, 18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1494
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Да и не только Госплану...

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза развернул перед страной план работ на новую пятилетку, поразивший даже нас, советских людей, привыкших к громадью наших планов, к дерзновенному размаху созидательной мысли партии советских коммунистов, насыщенностью смелыми новаторскими идеями, тщательно обеспеченными научно, масштабом задач, которые нам всем предстоит решать, величием целей, к которым мы выйдем в ближайшие годы.

«В качестве главной задачи одиннадцатой пятилетки, — говорится в Основных направлениях развития народного хозяйства, — партия выдвигает обеспечение дальнейшего роста благосостояния советских людей на основе устойчивого, поступательного развития народного хозяйства, ускорения научно-технического прогресса и перевода экономики на интенсивный путь развития, более рационального использования производственного потенциала страны, всемерной экономии всех видов ресурсов и улучшения качества работы».

Такой план развития и интенсификации народного хозяйства связан с преодолением многих трудностей, как объективного, так и субъективного характера. Анализируя с трибуны съезда природу этих трудностей, Леонид Ильич Брежнев указывал: «...теперь дело за тем, чтобы, опираясь на накопленный опыт, еще более решительно устранять препятствия, мешающие росту экономики. Для этого есть только один путь — повысить требовательность, научиться эффективнее работать, эффективнее хозяйствовать. Наука эта дается нелегко. Но мы, коммунисты, люди настойчивые и целеустремленные. Мы встали на этот путь и с него не свернем».

Все это должно быть — глубоко и ответственно — продумано и мастерами советской литературы и искусства. То, что партия ставит как задачу общенародного значения перед работниками промышленности, сельского хозяйства, науки, по своему относится и к труду, к творческим замыслам советских писателей, художников, советских кинематографистов — в том числе. Вступая в новое пятилетие, они с особой четкостью должны сверять свои замыслы с заботами всей страны, должны искать способы выйти на творческие рубежи, где они *всего нужнее*, где их голос прозвучит наиболее призывно, мобилизующе, а создаваемые ими картины окажут наиболее глубокое и действенное влияние на умы и сердца зрителей, на духовный склад тех, кому работать — на полях, на заводах, в исследовательских институтах — над осуществлением великих жизнетворческих идей партии.

Леонид Ильич Брежнев, отметив в своем Отчетном докладе съезду бесспорные успехи творческих работников в создании образов наших современников, особо подчеркнул:

«Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество. Помните, как писал Маяковский: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год». И нас радует, что в последние годы в

литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему».

Дальнейшая социальная активизация экрана — такова важнейшая задача, выдвигаемая перед советскими кинематографистами партией, временем, всем характером новых заданий и проблем, поставленных перед страной одиннадцатой пятилеткой.

В том, чтобы создавать произведения, в которых зрители, говорил Леонид Ильич Брежнев, найдут «созвучие собственным мыслям и переживаниям», увидят воплощение лучших черт советского характера, состоит важнейшая цель, объединяющая сейчас режиссеров, артистов, сценаристов. Только на этом пути наш кинематограф выйдет к новым вершинам, достигнет той полноты в реализации накопленных им творческих потенций, созидательных сил, в которой и состоит залог нового цветения киноискусства.

«Важно здесь, конечно, — предупреждал Генеральный секретарь ЦК КПСС, — добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами всей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, постоянной борьбой за торжество справедливости и добра».

Вокруг этой творческой программы, открывающей широкий простор для проявления всего многообразия стилей и жанров, выработанных на основе метода социалистического реализма, сейчас и объединяются кинематографисты всех республик, работающие во всех жанрах и видах кинематографа.

В этом номере наш журнал начинает подробное деловое обсуждение вопросов, связанных с дальнейшим повышением социальной активности советского кинематографа, поиск путей, которые всего вернее приведут нас к созданию произведений, отличающихся высоким гражданским пафосом, стремлением — хорошо взвешенным, всесторонне идейно обеспеченным — активно вмешиваться в исследование проблем, которые будет решать под руководством партии советское общество в новое пятилетие. Такое обсуждение должно быть прежде всего конструктивным, не отвлеченно теоретическим, а прямо нацеленным на решение задач, представляющих живое, остроактуальное значение для советского киноискусства.

И обязательно — поисковым, по-настоящему творческим. В ходе предстоящего разговора должны быть обсуждены и тщательно взвешены разные подходы к волнующей все наше киноискусство проблеме, должны быть выявлены разные способы дальнейшего сближения экрана с жизнью, фильмов — с реальностью общества зрелого социализма. Тут не может быть места унифицированным решениям и шаблонным рекомендациям. Тут нужно и ясное видение общей творческой перспективы, и точное понимание того ценного, что может внести в общую работу каждый художник, каждое стилевое направление.

Леонид Ильич Брежнев писал в приветствии, направленном участникам Всесоюзной конференции писателей, собравшейся в октябре 1980 года в Баку:

«Уверен, что дела и заботы страны и впредь останутся в центре внимания литераторов всех союзных республик, а ваши произведения и дальше будут укреплять в читателях чувство деятельной гражданственности».

Вдохновенный этот призыв, разумеется, полностью относится и к нам, советским кинематографистам.

Серьезно и самокритично взвешивая и оценивая свои победы и неудачи, свои возможности, советское кино должно приложить максимум усилий к тому, чтобы чувство деятельной гражданственности глубже проникло в наши фильмы, чтобы оно определило их звучание и идейную направленность.

Рустам Ибрагимбеков

Душа обязана трудиться

Все большее внимание художников и всей нашей общественности привлекает в искусстве то, что принято называть темой нравственных исканий. В свое время многие из нас понимали эту тему весьма узко, включая в ее круг лишь частную, так сказать, жизнь человека — дела семейные, мир интимных чувств, любовь, отношения родителей и детей, соседей и сослуживцев. По сути же своей тема нравственных исканий объемлет весь наш мир, все стороны быта и бытия общества. Это даже не тема, по-моему, а позиция художника, с которой он рассматривает любые конфликты, коллизии, противоречия, в каких бы пластах действительности он их ни почерпнул; своего рода магический кристалл социального, проблемного искусства.

В последнее время наш кинематограф начинает понемногу расталкивать искусственно суженные границы, выходя все чаще в исследовании нравственности на проблемы самые что ни на есть существенные, глубинные, животрепещущие в общественном смысле.

Где же видятся мне лично этические вопросы, так сказать, первого плана, к которым должно быть обращено наше киноискусство?

●

На Западе крупнейшие художники, среди них — мастера кино, например Антониони, упорно и талантливо, из фильма в фильм, занимаются проблемой некоммуникабельности — следствием неодолимо рвущихся связей между людьми в атомизированном, раздираемом непримиримыми противоречиями обществе. У нас же общественно-социальная среда, в которой обитает человек, настолько сильна — ведь всю свою жизнь мы так или иначе проводим в коллективе: ясли, детский сад, школа, семья, двор, институт, работа, всевозможные общественные организации, — что самый ярый индивидуалист рано или поздно вовлекается в привычный нам контекст общения, а его индивидуалистическая «оболочка» оказывается прорванной. Ни к чему, конечно, и упрощать дело — современная жизнь непроста и многообразна, человеку и у нас приходится преодолевать коммуникационные помехи. Однако, на мой взгляд, коллизии подобного ряда нельзя считать первостепенно серьезными, и у меня вызывает невольную улыбку нет-нет а возникающие попытки экстраполировать на наши условия проблему некоммуникабельности механически, без учета фундаментальных реалий нашей социальной среды.

Гораздо злободневнее для нас совсем иной разряд проблем. Речь идет о связях в системе «личность — социум». Взаимодействия в системе этой весьма активны, причем активны с обеих сторон. Общество мощно влияет на образ жизни человека, на его деятельность, на способ мышления, на его мораль, приводя их в соответствие с основополагающими коллективными нормами, подтягивая до некоего необходимого среднего уровня. Вместе с тем в любом коллективе и обществе в целом какие-то общепринятые установки устаревают, изживают себя, и потому всегда есть настоятельная необходимость в людях, которые обладают высоким гражданским мужеством первыми об этом сказать, пойти против течения, пойти на приступ против социально-психологических стереотипов. Проблема эта в нынешнее время приобрела поистине первостепенное значение. Анализируя причины диспропорций и узких мест в народном хозяйстве, Л. И. Брежнев в своем Отчетном докладе XXVI партийному съезду сказал: «...Пожалуй, самая главная причина состоит в том, что еще не полностью преодолены сила инерции, традиции и привычки, сложившиеся в тот период, когда на первый план выступала не столько качественная, сколько количественная сторона дела». Не сомневаюсь, что эта мысль справедлива применительно к любой сфере нашей жизни.

Мы диалектики, и мы понимаем: единство и борьба противоположностей — то есть личности и социума — есть непременное условие нашего поступательного движения, залог здоровья общества. Другого способа развития попросту нет и быть не может! Вот почему, мне

кажется, этот круг проблем во всех своих модификациях первостепенно важен для социалистического общества. А следовательно, глубоко интересен искусству.

Не секрет, что, хотя коллектив защищен у нас многими способами — под коллективом я разумею любую ячейку и структуру, от семьи до общества в целом, — нередко возникает конфликт между коллективом и таким его членом, которого, «обобщенно» можно назвать «паршивой овцой». Искусство не вправе обходить подобные коллизии, как бы ни были они остры. Напротив, мы обязаны исследовать их, вооружившись гражданским бесстрашием и художнической мудростью и стремясь выйти к их социально-психологическим корням. Но не менее пристально должно искусству, кинематографу в частности, интересоваться в системе «личность — социум» и теми конфликтами и противоречиями, где права личность. Меня в последнее время особенно привлекают именно они. И, кстати, если окинуть ретроспективно наш кинопроцесс последних лет, обнаружишь, что немалая часть идейно-художественных успехов в воплощении современности на экране достигнута у нас именно на этой стезе. Что такое, скажем, «Премия»? Это ситуация, когда коллектив строительного управления во главе с руководством следует привычным, сложившимся, устаревшим и порочным методам организации и управления работой и потому неправ, а прав бригадир Потапов. На этой же коллизии, хотя из совершенно иного жизненного материала, построены наши с Расимом Оджаговым фильмы «Допрос» и «Перед закрытой дверью». Если обратиться к документальному кино, то смело и оригинально раскрыла сложную коллизию, в которой оказался передовой рабочий, документальная лента «Ищу соперника»...

Сколь обширно «поле» для вмешательства кинематографа с позиций поддержки людей, ополчающихся на косность и застой, можно увидеть, например, в новой книге заместителя министра внешней торговли лауреата Ленинской премии Н. Смелякова «Роза ветров». Автор приводит разительные факты, когда инерция покоя, многолетнее сопротивление иных руководителей необходимым перестройкам в сложившейся системе производства серьезно мешают нашей индустрии и сельскому хозяйству по многим позициям достичь мирового уровня.

Конечно же, я понимаю, что вторжение искусства в острые проблемы жизни не может впрямую помочь делу. Однако я глубоко верю в то, что общение с истинным искусством способно пробудить в человеке то хорошее, что в нем есть, но в силу каких-то обстоятельств спит. А это не так уж и мало. И вот почему.

В физике существует понятие энергетического поля, электрического или магнитного; оно создается мощными полюсами, и все, что находится между ними, ориентируется в соответствии с силовыми линиями поля. Подобно этому в человеческом обществе существует нравственное поле, и, по моим наблюдениям, есть большой процент людей, которые определяют направление его силовых линий. Основная же масса ведет себя так или иначе в зависимости от общей этической обстановки в обществе — «поле».

Так вот, рассказывая о людях, которые «берут на себя» и, являясь носителями нравственного императива, создают нравственный климат — в коллективе ли, в обществе, — искусство постепенно и направленно пробуждает в душах лучшие свойства, втягивая все больше людей в нравственное «поле высокого напряжения». К тому же в подобных коллизиях личности и социума, перенесенных на экран, есть вечная художественная свежесть, никогда не слабеющая в своих возможностях влияния на зрителя, ибо тут всегда таится драматизм, если не трагедийность...

В этом смысле возможности кинематографа огромны!

Хочу, однако, заметить следующее. Стремясь благотворно воздействовать на зрителя, мы, как правило, воспитываем его по системе Ивана Петровича Павлова, с помощью «поощрений»: сделай так — получишь сахар. Мы приучаем к сознанию, что за каждым благородным поступком с неизбежностью следует вознаграждение, материальное или моральное. Если ты, например, вернешь владельцу найденный коше-

лек — тебя прославят в газете. А если не прославят? Зря отдал кошелек? Так формируются индивиды «хорошие из корыстных побуждений». В этом, по-моему, есть страшное пренебрежение духовными возможностями человека. Миссия искусства — воспитывать моральную стойкость, а для того пытаться показывать и воспевать, скажем так, героя, который способен быть и оставаться нравственным не ради поощрения, но во имя самой укоренившейся нравственности. И пусть она будет обыденной и тихой, вовсе не обязательно ей выражаться в каких-то эффектных поступках. Тихая нравственность — самое высокое, самое ценное свойство души...

Позволю себе сослаться на наш с Расимом Оджаговым опыт: в обеих наших картинах нас интересовал герой, в котором жажда справедливости доведена до такого накала, этическое чувство столь органично и «подкорково», что он просто-напросто не в состоянии преодолеть зов морали никакими соображениями обывательского «здравого смысла». Иначе, чем поступает, он поступить не может. Это — категорический императив нравственности.

Нам симпатичен именно такой герой, и когда нас упрекают, что вот, мол, у вас герой, совершив благородные поступки, не только не получает по заслугам, а, напротив, несет урон, мы отвечаем: это не случайно, это для нас принципиально. У нашего любимого героя — низкий болевой порог; чужую боль он ощущает едва ли не сильнее, чем свою, и потому живет по предельным нравственным нормам, чуждый «маленьким компромиссам»...

В этом я вижу истинную духовность. Как и в том, что истинный человек отличается тем, что он способен ощущать связь времен, понимать себя как звено в цепи тех, кто был до тебя, и тех, кто придет после тебя, заботиться об интересах потомков, словно об интересах современников. Этим тоже определяется мера духовности. Я ставлю знак равенства между духовностью и интеллигентностью. Потому что интеллигентность — это не свойство образованности или профессии. Это — склад души.

Сея духовность, мы вносим свою лепту в борьбу против мещанства. Что такое современный мещанин? Это человек, для которого соображения материальные — главные. Всегда и во всем. Нелепа, конечно, и обратная крайность: анахоретское отрицание ценности вещей, наивные попытки осуждать стремление людей жить красиво, удобно, комфортабельно. Вещи сделаны руками человека и для человека, они такой же продукт разумной творческой деятельности, как книга, картина, симфония. Не от вещей беды мира, а от абсолютизации вещей, от того, что они становятся самоцелью, когда оказывается, что не они для нас, а мы для них...

Вот где главный водораздел между духовной, нравственной личностью — и бездуховным, безнравственным мещанином. Водораздел, который нам, распахивающим поле нравственной проблематики, никогда не след упускать из виду.

Но тут важно обратить внимание вот на что. На протяжении многих лет мы исповедовали так называемую «теорию идеального героя» с обязательным комплектом характеризующих его канонических «черт» и четким разделением персонажей на «положительных» и «отрицательных», с уверенностью, что массы людей немедленно и прямо станут подражать нашему «положительному герою». Теория эта нанесла огромный вред искусству. И прежде всего потому, что напрочь игнорировала психологию зрительского восприятия.

А психология эта такова, что зритель сочувствует и сопереживает герою, если тот ему по-человечески понятен и близок. Герой действен, всерьез затрагивает ум и душу, пробуждает добрые чувства, тогда только мы отождествляем себя с ним, ощущаем его *одним из нас*.

Конечно же, сие вовсе не значит, что персонажу «положено» быть, как говорится, «приземленным», обыденным. Вовсе нет! Он может обладать выдающимися свойствами характера, души и сердца: скажем, редкостным умом, смелостью, благородством, добротой, стойкостью. Но при всем этом он обязательно должен быть *живой человек во плоти и крови*, а не некое туманное воплощение образцово-показательных добродетелей. Такому

эталонному «герою» современный зритель не верит, а потому духовная и эстетическая эффективность его равна нулю, ежели не отрицательной величине...

И вот что примечательно: если мы хотим осудить кого-то в своем фильме, повлиять на аудиторию «от противного», то отрицательный персонаж, даже преступник, не должен выглядеть неким монстром.

У нас на студии «Азербайджанфильм» не так давно сняли документальную ленту «Последнее слово» (режиссер Д. Зейналов) — о трех рабочих парнях, которые, выпив вместе со своим наставником, получившим квартиру, по полтораста граммов, затем хорошо добавили и, ввязавшись в драку, совершили убийство Когда мы пришли к этому наставнику и спросили: «Как же вы так могли поступить?», он сказал: «А что тут такого? Откуда я мог знать, что они пойдут пить дальше?» «А со своими детьми вы тоже пьете?» — поиронизировали мы. «Пью! — отвечал наставник. — И ничего здесь нет особенного. Я могу пять литров выпить и за себя отвечаю!»

Точка зрения достаточно распространенная. И вроде бы убедительная. Мы и хотели своей картиной опровергнуть ее, показать, что именно благодаря ей три прекрасных парня стали тяжкими преступниками. Вся лента и построена на этом — что это за три прекрасных парня: родители, соседи, товарищи по заводу — все говорят, что они хорошие, честные, безотказные в работе, добрые ребята; и вот эти ребята, начав с невинных ста пятидесяти граммов, стали виновниками страшной истории — обоюдно страшной, ибо они стали убийцами, один из них приговорен к расстрелу, другие к длительному заключению: а люди, погибшие от их рук, тоже были пьяны, и вполне могло получиться наоборот: преступники и жертвы поменялись бы ролями..

Когда взялись за фильм, было ясно, что осуждение «героев» возникнет из самой коллизии, не может зритель со знаком плюс отнестись к убийцам, но в наших силах было еще вылить на них ушаты грязи, изобразить их отщепенцами, садистами, прирожденными негодяями. Однако мы пришли к мысли, что такая метода не тронула бы зрителя личностно, потому что ему было бы очень удобно сказать самому себе: а я — не такой! ко мне это не относится! — и на том успокоиться. Решили — хотя решение многим казалось спорным — не обличать, не осуждать персонажей впрямую, в лоб; напротив, подчеркнуть их обыкновенность.

И когда выяснится, что они — эти убийцы — такие же, как мы, и, значит, один неверный шаг может и каждого из нас привести к трагедии, — вот тогда это будет эффективный прием. Зритель, «пьющий и непьющий», обнаружит, что он, оказывается, всякий день балансирует на грани жизни и смерти!.. И это послужит уроком...

●

Занимаясь социально-нравственной проблематикой, неизбежно сталкиваешься с кардинальным вопросом, который ты должен для себя решить: что же это такое — современный фильм? Само собой разумеется, что претендовать на исчерпывающее определение не вправе никто. Набросаю лишь несколько штрихов, как я это понимаю.

Прежде всего, современность не есть сиюминутность, следование любой «злобе дня». Суета вокруг «ультрасовременности» — как в смысле содержательном, так и по форме — грозит тем, что произведение может утратить главное качество искусства — обращенность к вечным вопросам бытия.

Еще древние заметили зависимость между личностью и эпохой, в которую она живет, — заметили и сформулировали свой вывод с латинской краткостью и емкостью: времена меняются, и мы меняемся в них. Особенная стремительность, бурность перемен свойственна нашему веку, а с ним и образу жизни в социуме.

Время в своем поступательном движении быстро меняет узоры отношений между людьми. Складывает их в разные рисунки. Умение ощутить абрис таких отношений в свою эпоху — как на уровне личном, так и на уровне социальном — и определяет «меру» современности фильма, позволяет художнику соблюсти эту «меру». Именно это или, если

угодно, главным образом это.

Вот почему фильм может быть посвящен исторической теме и тем не менее оказаться — если на события прошлого авторы смотрят с высоты современной мудрости, улавливают и показывают истоки проблем нынешних в их сплаве, единстве с вечным — куда более современным, нежели лента, наделенная всяческими поверхностными атрибутами дня сегодняшнего.

Особенно существенно это, мне кажется, для кинематографа, разрабатывающего социально-нравственную проблематику. Ибо, коль скоро ты вторгаешься в подлинно современную этическую проблему и исследуешь ее, она обязательно оказывается из числа в е ч н ы х. Конечно же, речь идет о произведениях, которым свойственно истинно художественное проникновение в жизнь, а не спекулятивное псевдопроникновение Только тогда фильму поверит зритель.

Современному фильму свойственна еще одна особенность. Речь вот о чем

Между искусством и наукой есть не очень заметные на первый взгляд, но весьма определенные связи. Поскольку и искусство, и наука суть не что иное, как различные способы познания мира, а познание — процесс объективный, то они, развиваясь, следуют параллельными курсами, на разных этапах опережая друг друга, а иной раз идя голова к голове. И в каждую эпоху для них характерны сходные сущностные особенности

Так, классической ньютоновской механике с ее жестко детерминированными причинно-следственными связями, на которых построены все законы мироздания, — этой механике соответствовали неумолимые правила причинности в драматургии, действовавшие, несмотря на смену школ и направлений.

Как новое и более точное отражение мира явилась в свет новая механика, возникли схоластические представления о мире, которые включают в рассматриваемую картину как неизбежный ее элемент случайность. Целые научные направления основаны на теории статистических решений, на теории вероятностей, и сейчас невозможно представить себе науку, которая не рассматривала бы мир в некой разорванности причинно-следственных связей и, главное, игнорируя влияние каких-то неучтенных обстоятельств.

Искусство «в запале» ответило так называемой «дедраматизацией», когда были намеренно разрушены все драматургические связи и жизнь на экране представала в своем якобы свободном, стихийном движении. Это был полемический перекос. Сейчас все постепенно приходит в соответствие с современными научными представлениями о реальной действительности. И драматургия, отражая диалектику детерминированности и случайности в окружающем мире — в сюжете, коллизиях, поступках и отношениях персонажей, — стала как бы драматургией «закономерных случайностей».

Но мир ныне настолько динамичен, что соотношения между причинностью и случайностью изменяются в пределах жизни одного поколения несколько раз. И то, что от века считалось ценнейшим человеческим качеством — опыт, — утрачивает свое значение, становясь нередко тормозом движения вперед, а на первое место выдвигается иное свойство — способность к адаптации, перманентному переобучению. И вот если художник не обладает этим качеством, он, даже если это крупный талант, обречен уйти в тень.

Ныне поэтому большому художнику в течение своей карьеры приходится менять средства образного выражения неоднократно. И поразительным примером нам в этом редком умении служит Евгений Габрилович, который на всем протяжении своей долгой творческой жизни всегда оставался и остается с о в р е м е н н ы м мастером. Такое удается далеко не всем — постоянно ощущать меняющийся пульс времени!

Сегодня искусство в своем невольном соперничестве, что ли, с наукой вырвалось вперед. Почему? Это связано с тем, что человечество, пережив в недавние десятилетия определенный «период наглости», когда оно пришло к убеждению, что про наш мир мы уже почти все знаем и уж, конечно, узнаем, поскольку ее величество наука всесильна, теперь поняло, что сие, мягко говоря, не совсем так. Оно снова вышло на берега океана Незнания и поня-

ло, что искусство способно познать в человеке и обществе то, что неподвластно науке, ибо оно в большей мере опирается на интуицию, на тонкий и рационально в основном не исследованный инструмент познания. Искусство вырвалось вперед именно в силу этой присущей ему интуитивности, способности предвидеть.

Конечно, мы должны трезво отдавать себе отчет в том, что возможности искусства все же достаточно скромны. Кто-то из великих писателей сказал: мы не врачи, мы — боль. Сегодня главная боль искусства — нравственный мир человека. Ибо роль и возможности каждой отдельной личности в наше время грандиозно возросли — как благотворные, так и смертельно опасные для наших общих судеб. А досконально разобраться в человеке — прерогатива искусства. Вот почему на нем скрестились ныне надежды людей.

Задачи искусства выдвигает и изменяет жизнь, история. Сегодня мы прежде всего обязаны взращивать и укреплять в наших современниках нравственное начало, я бы сказал — осуществлять функции нравственного контроля личности и общества.

Каким же в этой связи он должен быть, на мой взгляд, — современный герой, властитель дум, центральная фигура любого искусства и, конечно же, кинематографа?

●

Мы вправе рассматривать свою историю, по-моему, и как некое движение от одиночества к жизни в сообществе, с одной стороны, а с другой — как историю движения любви. Биологически, в общем-то, человек любит только себя. Постепенно он научился любить своего ребенка, потом — мать своего ребенка, а затем, становясь мало-помалу человеком социальным, делался патриотом своего племени, рода, наконец, своей нации. Сегодня все мы — патриоты своей страны. Наступил тот рубеж, когда все мы — человечество — должны стать еще и патриотами Земли: об этом недвусмысленно говорили наши космонавты. Защищая Родину, мы оказываемся способными на самопожертвование. Если человечество с такой же силой нравственного чувства не научится на нынешнем этапе цивилизации любить наш обжитой «шарик», свою колыбель, оно погибнет.

Тревожно то, что ныне, мне кажется, мы в нравственном смысле отстаем от научно-технических возможностей цивилизации. Я говорю прежде всего о разрушительных возможностях. Человечество оказалось в положении ребенка, которому дали спички, оставив одного в квартире, где есть газ, — дали спички, но не научили ими пользоваться и даже по-настоящему не внушили, как эти спички самоубийственно опасны.

Ядерный век настоятельно требует не только от всего человечества, но и от каждого из нас качественно иной шкалы приоритетов, а значит — качественно иного мышления, качественно иной нравственной ответственности. Потому что разрушительные возможности о т д е л ь н о г о человека глобальны. Существует реальная опасность: если к пресловутой «кнопке» подберется «активная» личность без, точнее — вне нравственности, миру придет конец.

Но дело, понятно, не только в этой — самой крайней — опасности. Действенный, но аморальный «герой» способен натворить множество зла масштабом поменьше, однако вполне чувствительного для общества. Кто знает, быть может, именно предчувствуя все это, великая русская литература всегда выдвигала на первый план человека совсем иного склада: твердого в своих убеждениях, обладавшего удивительной внутренней силой, стойкостью, несгибаемостью и вместе с тем гуманного, мягкого, доброго, терпимого, уважающего суверенитет чужой личности как свой собственный. Когда надо, способного действовать, бороться, притом отнюдь не в собственных эгоистических интересах.

В свое время иные драматурги навязывали нам псевдоактивного героя, вся действенность которого проявлялась в напористой прямолинейности, выдаваемой за принципиальность и непримиримость, так сказать, «чугуннолобости», что ли. Как реакция на него появился затем герой прекраснодушный, который в противовес предшественнику был благороден и... бездействен. Утонченно рефлексировал, но сидел сложа руки. В подобных произведениях,

по сути, ставился знак равенства между хорошим, нравственным — и слабым, пассивным. Это для меня в корне неверно — так же, как проводить знак равенства между плохим и сильным, деятельным.

У Виктора Розова есть прекрасная, талантливая пьеса «С вечера до полудня», где он рассуждает так: люди делятся на всадников и пешеходов. Пешеходы — это те, кто по жизни идет своими ногами, не расталкивая встречных. А всадники скачут опрометью, не разбирая, где кто и не гнушаясь никакими средствами для достижения цели.

Мне же дорог «пешеход», который имеет возможность вскочить в седло, но отказывается от этого. Он достаточно и силен, и энергичен, и нравствен, чтобы остаться пешеходом. Но вовсе не потому, что у него попросту нет коня .. Ведь в воспитании активной жизненной позиции обязательный элемент — человечность.

Что это значит?

Это значит, что наш современник должен хорошо понимать неразрывную слитность деятельности на любом поприще с главными, основополагающими принципами нашей этики. Активность плюс твердые нравственные правила. Твердые нравственные правила плюс активность.

То есть герой нашего времени — это человек активный, деятельный, но такой активный и такой деятельный, у которого труду внешнему предшествует труд души, нравственная работа. Однако именно предшествует — ибо как не должно быть поступка без моральной крепи, так моральная крепь без поступка бессмысленна.

Каждый из нас перемежает свой труд с отдыхом. Но вот душе-то такой отдых не положен по штату. Душа, по слову поэта, «обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь. .».

Да, сейчас настало время такого вот героя. Героя активной нравственности и нравственной активности...

Если обратиться к живому творческому процессу последних лет, то мне кажется примечательным в этом смысле «Осенний марафон». Сделанный в редком жанре трагикомедии, он ставит существеннейшую нравственную проблему. Скажу откровенно: этот человек, герой Олега Басилашвили, мне симпатичен. Как ни странно, симпатичнее, чем обе страдающие от него женщины — жена и возлюбленная. Вроде бы мы по житейской логике должны героя осудить за то, что он не способен принять решение, сделать выбор и внести, наконец, искомую определенность в свою — и женщин — интимную жизнь. На самом же деле он выбор сделал, и этот его выбор — не причинять никому боли. Другое дело, что боль он причиняет, да иначе в этой квадратуре круга немыслимо, но он этого не хочет. Внутренние его побуждения истинно человечны. Нет, он не слабый, напротив, — он сильный человек. Он, казалось бы, не способный совершать поступки, — он удивительно тверд в этой своей мягкости, в несовершении поступков, которых от него требуют, ибо они, такие поступки, для него нравственно неприемлемы.

Между прочим, «Осенний марафон» может служить в какой-то степени образцом того, как можно в кино ставить серьезные и тонкие проблемы в доступной и притягательной для зрителя форме. Но об этом ниже.

Не могу здесь не коснуться и «Нескольких дней из жизни И. И. Обломова».

Сейчас много говорят и пишут — темпераментно и непримиримо — насчет неприемлемости «вольного прочтения» классики. Иные товарищи, полагая, что свято (и монопольно) чтят классику, хотели бы уподобить ее мемориальной мебели в музее, отделенной от живых посетителей красным шнурком. Они забывают безусловную истину: любая постановка классической пьесы — всегда «субъективное», «вольное» прочтение, если, конечно, режиссер — творческий человек. Что касается меня лично, то я уверен: классика потому и классика, что она всегда жива!

И я думаю, что при соблюдении уважения к главным основаниям, на которых зиждется произведение, — суть в том, чтобы прочтение его было личностным и обладало для нас, современников интерпретатора, современным —

в точном смысле слова — звучанием. С этих позиций «Обломов» — самая личностная лента Никиты Михалкова. В этой картине вся линия Штольца весьма актуальна и в какой-то степени, мне кажется, связана с воззрениями на такую вот деятельность режиссера, который живет жизнью напряженной, активной, до предела наполненной. Хорошо известно, что Гончаров хотел, чтобы Штольц воспринимался как некий образец, как носитель деятельного жизненного начала. Однако у большинства мыслящих читателей Штольц симпатии не вызывал. Никита Михалков, не искажая, сохранив гончаровское, позволил себе посмотреть на Штольца из нашего времени, когда нам хорошо известно, куда может завести «деловитость» при пустой, выхолощенной душе: индивид превращается в деятельную, аналитичную, сильную и абсолютно бесчеловечную машину. Опасную машину! Да и сам Штольц у Михалкова приходит к нулевому итогу, терпит жизненное фиаско...

Я думаю, огромное достоинство фильма в том, что он внушает нам — действуйте, обязательно действуйте, занимайтесь полезным делом, но проверяйте каждый свой поступок и всю жизнь — и свою, и ближних, и дальних — нравственным чувством. Проверяйте трудом души.

Говорят, будто массовый зритель не так уж и жаждет проблемных, в том числе социально-нравственных, фильмов. Есть точка зрения, что такое серьезное искусство действует на определенную аудиторию, на определенный тип людей, у которых достаточно развиты гражданственные чувства и которые ищут в кино не развлечения, а пищу уму и сердцу.

Я не очень склонен к такому вот категорическому и четкому разделению зрителей на определенные категории. Мне кажется, не существуют в чистом, дистиллированном виде люди, любящие только развлекательное кино или тяготеющие только к кино проблемному. Другое дело, что вкусовая дифференциация в киноаудитории — штука реальная, но это лишь означает, что мы обязаны бороться за каждого зрителя. В противном случае кинематограф рискует размыть, если не утратить, ведущую, как у любого серьезного искусства, функцию — гражданскую и социальную.

Только в том случае, если экран правдиво, честно, достоверно отражает жизнь, если его занимают серьезные, насущные проблемы, — только в этом случае он выходит на двустороннюю связь с обществом и включается в кольцо духовной, интеллектуальной, нравственной работы по развитию человека и общества.

Чтобы кинематограф не утратил своего идейного влияния на массы и двигался на гребне приливной волны в искусстве, необходимо тщательно переосмыслить структуру и методы прокатной политики. Слишком часто наши прокатчики идут на поводу у той части аудитории, которая требует от кино одного: «сделайте нам красиво», по ироническому выражению великого нашего поэта. Конечно, мы не имеем права не считаться с претензиями любых зрительских групп. Но тогда тем паче нельзя пренебрегать интересом к серьезному и так называемому «трудному» фильму. Да и всегда ли ленты, относимые привычно к этой категории, так уж «трудны»?

Не раз я слышал, что Тарковского упрекают в «элитарности», в том, что он адресуется к аудитории особой, очень хорошо подготовленной и в интеллектуальном, и в эстетическом плане. Но вот возьмем «Сталкера»: мне этот фильм кажется серьезной попыткой выйти на массовую аудиторию — при всей ее неоднородности и разнообразии. Крупные философская и нравственная проблемы воплощены здесь в жанре чрезвычайно популярном. Ведь, исходя из фабульной стороны фильма, есть, по сути, все основания отнести «Сталкера» к рубрике научной фантастики. К тому же это научно-фантастический фильм с острым сюжетом, приключенческая, по сути, картина.

Я не попал на премьеру «Сталкера» в Центральном Доме кино и пришел посмотреть его в самый обыкновенный кинотеатр в Баку, который много лет специализируется главным образом на прокате индийских и арабских музыкальных мелодрам и имеет свою устоявшуюся публику. Зал был наполнен наполовину, что летом в Баку для закрытого театра не так уж плохо. Другое дело, что многие зрители были

привлечены непонятным словом «сталкер», но — заметьте! — ни один человек во время сеанса не ушел! Конечно, может быть, многие далеко не все поняли, но ведь это пришли зрители, ориентированные на индийские ленты с песнями и плясками, и все-таки никто не смог уйти. Фильм их взял и держал — так мастерски выстроены в нем интрига, сюжет.

Что касается проблемы доступности серьезного фильма массовому зрителю в целом, я придерживаюсь вот какой точки зрения. Есть и в литературе, и в театре, и в кино множество примеров того, как, не идя на уступки в главных, сущностных вещах, можно произведение делать многослойным, чтобы в зависимости от уровня развития человека он мог «погружаться» на ту глубину, на которую он сегодня способен. Классический пример — рассказ А. Гайдара «Голубая чашка»: ребенок там воспринимает верхний слой, а человек, умудренный жизнью, доберется до десятого...

Такое произведение искусства — как море: кто плохо плавает, купается у берега. Но по мере обучения он должен иметь возможность заплыть подальше и поглубже. К сожалению, в погоне за успехом у так называемого массового, а на самом деле «массовидного» зрителя появляются фильмы, где хорошему «пловцу» делать нечего — там «воды» по колено. Вред таких «мелководных» лент огромен — они мешают массовому зрителю плавать в море искусства...

В бакинском профсоюзном клубе имени 26 комиссаров, который много лет демонстрирует фильмы, с точки зрения проката, «не кассовые» — ленты Тарковского, Никиты Михалкова, Германа, Эльдара и Георгия Шенгелая и других, — «Сталкер» шел уже раз двадцать, как все ленты в этом клубе, при переполненном зале и будет идти и идти. Тамошний зритель, конечно, знает, что хочет, и такого зрителя становится все больше и больше. Что же касается публики рядового кинотеатра, то я уверен, что многие, не до конца поняв «трудную» ленту, постараются посмотреть ее второй раз, третий — и будут входить в мир художника все глубже. Уверен, что именно так должно кино завоевывать зрителя, развивать духовно и эстетически, вести, по слову В. И. Ленина, за собой.

Очень жаль, что прокат мало дифференцирует кинотеатры, и такие, как клуб имени 26 комиссаров, можно перечесть по пальцам. Я думаю, что надо разработать различные виды проката, оптимальные для разных видов и типов фильмов.

Одни картины следует выпускать сразу на все экраны: они дадут быстрый эффект — как при добыче нефти фонтанным способом, когда энергия пласта достаточно велика, чтобы выбросить сразу большое количество нефти. В другом случае энергии мало для фонтанирования, но пласт можно эксплуатировать достаточно долго, если не выпускать газ сразу, как из бутылки шампанского, а выпускать его постепенно, понемногу. Тогда можно десятилетиями качать нефть из пласта. А пусти его на фонтан — он исчерпается за несколько дней, хотя 80, а то и 90 процентов нефти останется под землей — навсегда.

Почему бы нам, кинематографистам, не поучиться в этом смысле у нефтяников?..

●

Разрабатывать в киноискусстве социально-нравственную проблематику — дело благородное, но очень и очень непростое. И самое трудное заключается в том, что художник должен находиться в постоянном единстве, в гармонии со своим делом, с каждым своим фильмом. Все те высокие свойства, которыми он наделяет своих героев и которые стремится посеять в душах зрителей — гражданственность, честность, принципиальность, бескомпромиссность, доброта, — он, автор, прежде всего обязан взращивать в себе, требовать от себя. Никакими словесами, никакими профессиональными ухищрениями прикрыться здесь невозможно. Зритель сразу же ощутит ложь. А на лжи не взрастишь правду.

И это — прекрасно. Потому что, совершенствуя себя в творчестве, трудясь душой, ты острейшим образом ощущаешь слитность со своим зрителем, со своим народом, со своей страной.

Баку

Владимир Коновалов

Проблема: человек

Рассуждая о проблемном документальном кино, обычно имеют в виду фильмы, которые внедряются в управленческую, экономическую, на худой конец — производственно-техническую сферу. Не слишком ли узко такое понимание дела? Ведь как раз подобной тематикой наша документалистика занимается испокон века. Правда, что греха таить, лезвие той «бритвы», которую мы используем, препарируя коллизии объективной реальности, бывает острее, а бывает — чаще! — тупее, и это, конечно, заслуживает специального разговора. Однако я веду речь о другом: полагаю, что только такое понимание проблемного кино уже несколько устарело.

Точнее — стало нам тесновато. Объясню почему.

Следуя велению времени, — позволю себе так выразиться, — документалисты научились снимать человека. Научились правдиво запечатлевать на экране не только некоторые, улавливаемые визуально, фрагменты его деятельности, сообщать о его решениях и показывать его поступки, но даже — вдаваться в сферу личностную, сферу размышлений и чувствований, рассматривать — со всею возможной деликатностью (оговорюсь: увы, не всегда!) — внутренние, в том числе и скрытые, побуждения и мотивы его поступков.

Следуя велению времени — сказал я. Думаю, что это так и есть. Потому что характер отображения на нашем документальном экране человека согласуется с теми изменениями в понимании многих социальных проблем, которые нашли выпуклое отражение в докладе Л. И. Брежнева на XXVI партийном съезде и в решениях съезда.

Вот почему я полагаю, что накопленный документальным кино опыт требует менять многие сложившиеся представления, шире смотреть на вещи в проблемном кинематографе.

Есть такая истина: все в искусстве должно быть пропущено через человека. Проблемы, обнаруженные во внешнем мире, — скажем, конфликтную обстановку, сложившуюся в некоей отрасли народного хозяйства или на конкретном заводе, — мы должны сопрягать с человеком. Проблему внешнюю переводить в регистр внутренней проблемы личности. Раскрыть ее в самом человеке. В его характере. В противоречиях сознания, склада души. В его поступках, его деятельности, которая собственно и составляет в совокупности главную двигательную силу того, что мы называем развитием общества.

Замечу попутно — мысль эта не блещет новизною, — что мы никак не можем избавиться от навязших в зубах схематичных противопоставлений: положительный герой и отрицательный персонаж. Это не просто привычное и потому безобидное разделение. Нет! Оно поддерживает в сознании — и художника, и зрителя — безнадежно ретроградский стереотип отношения к человеку на экране. Приучает к социально-психологической близорукости, а то и слепоте, неумению разглядеть в человеке в жизни и на экране всю сложность и неоднозначность его внутреннего мира. Мешает понять и принять живую диалектику «позитивного» и «негативного» в человеческой душе...

Однако при всем бесконечном разнообразии характеров, их многосложности все наши внутричеловеческие проблемы сводятся в конечном счете к одному: к тому, как вы, он, она принимаете решение, какой делаете нравственный выбор. И почему. Как влияют на такой выбор, с одной стороны, внешние обстоятельства, макро-микросоцнум, с другой стороны — нравственное и волевое «я» личности.

Вот где видится мне «направление главного удара» для социального проблемного кинематографа.

Если обратиться к кинематографу последних лет, то самый впечатляющий пример такой картины для меня оказался не в документальном, а в игровом кино. Я имею в виду фильм Михаила Шатрова, Владлена Логинова и Виталия Мельникова «Две строчки мелким шриф-

том». Главный герой его, помогая своей сослуживице собирать материал диссертации на историко-революционном материале, приходит к выводу, что коллега не замечает весьма важных обстоятельств. Речь идет о человеке, который был признан в 1912 году предателем, полицейским провокатором и из-за этого покончил с собой. Для диссертантки такая версия не подлежит сомнению. А герой фильма — он усомнился. Стал копаться в материалах дела. Разыскивать очевидцев. И ход исследования — или расследования — привел к тому, что под подозрением в предательстве оказался другой человек. Этот другой человек — дед жены героя. Таким образом, вся история приобрела личный характер. Существование семьи оказалось под угрозой. И примечательно, что никому не хочется, чтобы рушилась давняя и привычная версия. Героя уговаривают бросить «ненужное» раскапывание события, происшедшего семь десятилетий назад. Даже потомки оклеветанного революционера указывают герою на дверь — они не желают никаких встрясок.

Вот в такой ситуации перед героем встает проблема выбора: как ему быть дальше? Имеет ли он нравственное право устанавливать истину ради истины?

Вот это — действительно проблемный социальный фильм! Таким, полагаю я, следует быть и нашему документальному проблемному кино...

Прошу понять меня правильно: я вовсе не призываю всех моих коллег пахать одно поле и притом засевать его одной и той же культурой. Естественно, что каждый из нас тяготеет к своей тематике, да и к одной и той же проблеме подход у нас будет несхожий. Один склонен упорно и последовательно пробиваться в глубь самой личности, и жизненная проблема, о которой идет речь, будет отражаться опосредованно, поскольку человек всегда есть фокус своей эпохи. Другой, вовсе отвлекаясь от «субъективного фактора», возьмет «за рога» самое проблему. Третий же, убежденный, что, во-первых, современность и человек-современник есть система сообщающихся сосудов, взаимно связанная и взаимно обусловленная друг другом, а во-вторых, что предмет искусства прежде всего человек, — постарается рассмотреть проблему в диалектическом единстве мира и личности.

Позволю себе сказать так: проблемность у нас у всех разная. Вот вам тема: человек и его место в обществе. Поднимая ее, Эльдар Рязанов делает «Гараж», а Андрей Тарковский — «Сталкера». Феллини же устраивается как бы между ними и снимает «Репетицию оркестра». Да, да, именно между! Проблема, убежден, та же, но проблемность — неодинаковая. И если говорить о Тарковском, то он ставит в своей картине кардинальные проблемы времени и нашего мира, выделяя отношение человека к ним. Ведь сказать — в художественной, естественно, форме, — что то-то и то-то обстоит у нас плохо — это одна постановка вопроса. А что это плохо слито с «я, моя совесть», тревожно слито, будоражаще, взрывно, — совсем другая.

Замечу еще, что нередко, полагая, будто создаем проблемную картину, мы на самом деле снимаем фильм о том, что всем ясно. Авторам прежде всего. Так, мне кажется, произошло с фильмом «Сотворение хлеба» Анатолия Иващенко и Клима Лаврентьева. На экране констатируются действительно очень важные вещи: мы пашем неправильно, не на ту глубину, не теми машинами, сеем не те семена и не в том количестве, обрабатываем землю неверно, в то время как в последние десятилетия радикально изменились и технология, и агрономические методы, отчего и произошел резкий качественный рост урожайности и урожая. Но если все ясно и другая сторона не выслушивается, если не происходит спора, в ходе которого на экране рождалась бы истина, — какая же это проблемная картина? Проблемы как и нет! Нам преподнесли готовый итог многолетних исследований, исполненное драматизма движение к результату.

Все это прекрасно. И все же, думаю, выведи авторы фильма на экран человека, крестьянина или колхозного председателя, который отлично понимает, что так пахать, так обрабатывать кормилицу-землю нельзя, но покуда он пашет именно так, как нельзя, и

живет с мучительным чувством в душе, с совестью, которая толкает его сделать выбор, и пресловутым здравым смыслом, от выбора его остерегающим. Выведи авторы в фильме героя, который решает, как ему повести себя в трудной ситуации и внимательно проследи они внутренние перипетии этого героя, — вот тогда был бы подлинный социально-проблемный фильм!

Словом, документалистике, по-моему, не след, занимаясь теми или иными проблемами, оставаться на этом первом, внешнем, сказал бы я, для искусства этаже, замыкая внешние обстоятельства и ситуации на внешних же обстоятельствах и ситуациях. Ведь в таком случае проблема скорее всего останется «вещью в себе», решить ее в кино мы не сможем. Нам подобает по мере сил подниматься на следующие этажи, сопрягая, повторяю, объективное и субъективное, большой мир с внутренним миром человека, интеллектуальным, волевым, нравственным.

Вот тогда-то, думаю, и возникнет в фильме подлинная проблемность, проблемность, имманентная только исключительно искусству, в отличие от той, в которую способна погрузиться и журналистика во всех ее видах и формообразованиях.

Представьте себе: живет старик киргиз, человек удивительный, редкостный, влюбленный в окружающий мир, в природу и даже ее творящий, готовый в любую минуту помочь бескорыстно любому, будь то ближний или дальний, раскрыть ему глаза на то, как прекрасен мир, как прекрасна жизнь. Мудрый и добрый человек, хотя и малограмотный и проживший всю жизнь безвыездно в своем ауле. А теперь вот — пустеет аил, люди уходят в другие места, дети хотят увидеть широкий мир, отрываются от корней. Старик остается. Он понимает, что и ему, видно, придется перебираться, в одиночестве старому человеку здесь не прожить.. Но, с другой стороны, для него уйти с земли, где жили и трудились, страдали и радовались поколения и поколения его предков, — значило бы принести в жертву глубинные, коренные, бесценные для него истины, нетленные обычаи и правила бытия. Изменить традициям одухотворенного, гуманистического отношения к природе — традициям, которые складывались веками и берут истоки в народной нравственности.

Как быть этому старому человеку? Должен же найтись выход! Но где он?

Мы этого не знаем. И никто, к сожалению, не знает, не в силах покуда «решить» эту «квадратуру круга». Значит, есть здесь какое-то серьезное упущение, тревожное противоречие в системе нашей жизни, какое-то опасное нарушение естественных процессов, зиждущихся на том, что человек — неотъемлемая часть природы...

Вот какая кардинальная проблема бытия стоит в центре талантливого фильма И. Герштейна «Прощай, мельница». В ленте нет ни грана благостности, желания как-то успокоить зрителя — хотя бы на элегически грустной ноте примирения со всем сущим. Нет! Режиссер ведет диалог со зрителем как с единомышленником, мужественно и откровенно. Думайте, мучительно думайте, как выйти из такого острого противоречия — одного из самых глобальных в наше время...

Сходные проблемы встают и перед крестьянином в Российском Нечерноземье, особенно на Севере. Я занимался ими в фильме «Войди в дом крестьянина»...

Да, сложная и трудная эта проблема современности — как закрепить в деревне оптимальное число жителей? И каково оно, это оптимальное число? Раньше мы думали: вот, встанут на ноги, разбогатеют колхозы и совхозы, резко изменится материально и культурно жизнь земледельца, будет у него дом полной чашей — и перестанет молодежь бежать в город, начнут парни из армии возвращаться в отеческий дом и девчонки найдут суженых у себя в деревне, возникнут молодые семьи в родных избах, а не в городских «общагах»; оживет в юных крестьянских душах исконная любовь к земле, к сельскому труду... Но нет — качественно переменилось нынче село, колоссальные деньги вкладывает общество в сельское хозяйство, идет широким фронтом в деревнях строительство жилых домов с полным набором современных городских удобств, воз-

водятся модерные производственные здания, обзаводится крестьянин модной мебелью, мотоциклом, автомобилем даже, а молодежь по-прежнему рвется в город. И почины вроде «всем классом остаемся в родном селе» не очень помогают... Что тут действует? Какие силы социальные, психологические, от чего и к чему бегут люди? И что это — неостановимый, целиком объективный процесс, предопределенный коренными закономерностями современного общественного развития, и тут ничем не поможешь, или в большой мере результат тех деформаций, которые были привнесены в какие-то основы деревенского бытия, и, значит, можно на эти нежелательные процессы целенаправленно воздействовать?

Наука пока не дает нам ответа. И искусство наше — тоже не дает. А должно бы — хоть попытаться... И когда мы, документалисты, показываем, как надо пахать или строить, это, конечно, важно. Так уж исторически сложилось в нашей стране, что люди видят в искусстве и учителя жизни, и борца за справедливость, и властителя дум, и наставника в самых что ни на есть практических вопросах народной жизни. Однако такая миссия обязывает: мы должны на экране выслушивать разные стороны и убеждать зрителя в правоте тех, кто прав.

И все-таки, мне кажется, куда важнее исследовать и раскрывать на экране средствами документально-художественными такой вот процесс р а з л а д а в душах сельских жителей; разлада, порожденного «ножницами» меж тем, что кажется естественным и является социально нужным, и тем, что мешает естественному развитию жизни. Но к такому пониманию искусство не сумеет даже приблизиться, если не возьмет во главу угла характер человека во всех его сложностях. Не постарается через этот характер познать, как развиваются ныне взаимоотношения общества и личности, раскрыть противоречивость этих взаимоотношений.

Позволю себе поделиться собственным опытом. По рекомендации писателя Юрия Грибова, нашего автора по фильму «Человек на земле», мы отправились в Псковскую область к картофелеводу Ивану Сергеевичу Угаркову, Герою Социалистического Труда. Цель у нас была четкая и ясная: создать потрет знатного сельского труженика, человека, который знает, как делать свое дело, и потому добивается на своем поле таких результатов, каких в Нечерноземье не добивается никто. И вот мы приезжаем в село и знакомимся с Иваном Сергеевичем, который нам говорит, что он здесь вырос, что у него уже и одиннадцатилетний сынишка водит трактор и никакой другой судьбы, кроме крестьянской, себе не хочет, а уж сам-то Иван Сергеевич и вовсе не мыслит жизни вне своей деревни, без этой земли и без механизаторской работы... Он, добавлю, механизатор широкого профиля и высочайшего класса, виртуоз. Но, продолжал Иван Сергеевич, вопреки всей линии своей жизни, он, видать, из совхоза уйдет. Как уйдет, почему?! Хорошенький поворот, как же снимать портрет героя?! Угарков объясняет: обстоятельства в их колхозе сложились так, такое воцарилось забвение интересов труженика, так все развалило бездарное совхозное руководство, что хоть караул кричи.. Он много сил приложил, пытаясь препятствовать председателю и его присным, — не помогло. Вот и опускаются руки. Совесть, конечно, не дает ему покоя — ведь все здесь близкое, кровное. Чтобы уехать отсюда — нужно всего себя наизнанку вывернуть. Однако разумно, рационально рассуждая, надо бы уйти в город. Работать на экскаваторе или на бульдозере — и заработки никак не меньше будут, и рабочий день нормированный, и культуры побольше, все, чего село еще дать не может...

Что было нам делать? И тут осенило: а не повезти ли Ивана Сергеевича в колхоз «Путь Ленина», к Червякову?..

Но тут требуется разъяснение. Совсем в другом конце России, в Кировской области, в Котельническом районе, много лет назад нашлась группа энергичных людей, которая решила, что называется, на развалинах создать настоящий колхоз. Они сумели сплотить вокруг себя односельчан, увлечь их идеей, выдвинуть лучшие силы в руководство. И несмотря на большой риск, взялись выращивать лен, куль-

туру трудоемкую, в тех местах забытую, хотя в давние времена она была там традиционна, как и на всем русском Севере, и приносила хорошие доходы. Колхозники поверили своим вожакам, в их умение вести дело, в преданность земле, в их научные знания. Так они всем миром начали это дело, и пошло оно хорошо, потому что с умом делалось, и колхоз пошел вверх, и жизнь крестьянская в том селе пошла круто на поправку... А главное, быть может, достоинство тамошнего председателя в том, что он умеет каждого человека вовлечь в дело, найти ему самое подходящее место и так к нему, к этому человеку, подойти, чтобы он — ну не на сто, скажем, процентов, а на восемьдесят наверняка — свои возможности, свои личностные потенции раскрыл. И колхозу польза, и человеку прекрасно: и морально, и материально. Вот что для председателя важнейшее из важного. Не коровник новый построить, даже не Дом культуры возвести — это само собою! — а дать человеку все шансы раскрыться во всей мощи и красоте... Так что для председателя не урожай самоцель и сверхзадача, а односельчанин. Человек. Его всяческое счастье и благополучие. Вот такой это колхоз — «Путь Ленина» в Котельническом районе Кировской области, вот такой в этом колхозе председатель — Червяков Александр Дмитриевич. Я с ним знаком много лет, и за эти годы у нас с ним сложились трогательные отношения, дружеские Мы с оператором Макаровым были первыми, кто к нему приехал, когда еще далеко ему было до нынешних успехов и нынешней славы. А навела нас на него маленькая заметка в газете «Сельская жизнь» — маленькая, но очень, я бы сказал, проблемная. По ней я понял: вот, наверное, человек интересный! Потом и пошло, и пошло. Много раз мы у него гостили, работали. А теперь вот Александр Дмитриевич был единственным делегатом-крестьянином, который выступал на XXVI съезде партии...

Вот в это хозяйство, к Червякову Александру Дмитриевичу — конечно, условившись с ним, — мы и привезли Угаркина Ивана Сергеевича, механизатора-картофелевода с Псковщины...

Иван Сергеевич ходил по колхозу, очень внимательно ко всему присматривался — как фермы работают, как техника хранится, какие жилые дома, склады посмотрел, поля обошел. Побеседовал с парнями-механизаторами, в гостях у них побывал. Мы все это снимали, и Угаркина это не смущало, отношения у нас с ним возникли товарищеские, он понимал, на что идет и зачем это надо. Потом состоялась беседа хозяина и гостя — двух Героев Социалистического Труда. Разговаривали они за ужином, и мы этот ужин и эту беседу снимали. Не подумайте, что какой-нибудь скрытой камерой — нет, все в открытую. Так вот, наши герои в хорошем застолье, и мы — с ними, в какой-то момент оператор подходит к кинокамере... снова усаживается за стол... Вот так все и сняли!

Так вот, Червяков говорит: ну, так как, Иван Сергеевич? Даю под тебя большую тракторную бригаду. Ты ж такой человек! Переезжай к нам! Дом? Пожалуйста. Какой хочешь. Коттедж с усадьбой хочешь — бери, квартиру современную — пожалуйста. Рыбалка у нас отличная. Грибов — пропасть. Природа — сам видишь...

А дома у них в колхозе, между прочим, — выбирай любой вариант. Сейчас, правда, во многих местах разнообразие проектов сельского жилья, но все очень дорогие. А у Червякова индивидуальное жилье исполнено в дереве и потому дешево, людям по карману.

Посидел Угаркин у Червякова, потолковал с председателем, подумал... И подбил итог: нет... как у нас, у «пскопских», говорят, где родивши, там и бригадивши... Ежели у вас все это можно было сделать, наверное, значит, можно и у нас... Взяло его, понимаете, за живое!

Все это мы показали в фильме «Человек на земле». Жестко показали, без прикрас. Все то, что есть далеко не в одном лишь псковском совхозе и выходит на острую социальную, аграрную проблематику. И развал прогрессивной звеньевой системы, и низкая сортность засеваемого зерна, и взаимоотношения труда и поля, хозяйства и природы. И нравственные аспекты отношений между людьми, живущими

в одном селе и работающими в одном колхозе Когда есть люди, которые плохо понимают в деле, но почему-то поставлены руководить, и есть другие, хорошо понимающие, но вынужденные терпеть такое руководство. Сколько они будут терпеть? Когда сделают выбор, почувствовав себя полноправными и полномочными хозяевами колхоза? Об этом наша картина.

Ракурс, избранный нами, предполагает, что герой участвует в разрешении какой-то коллизии или противоречия не как олицетворенное «за» или «против», а как личность во всей сложности характера, взглядов, всего внутреннего склада, отношений с окружающими, переживаний и чувствований, прошлого опыта и надежд на будущее. И все это — не в статике, а в живом движении, изменениях, внутренних переходах, борьбе с самим собою.

В этом смысле для меня образец проблемной картины «Крестьянский двор» Михаила Литвякова. Фильм напрочь чуждый декларативности, тенденциозному, лобовому подходу к проблеме и к человеку, которого проблема эта касается ежедневно. Литвяков, разговаривая с людьми, которых он вывел на экране, делает это тонко, корректно, умея у каждого найти внутреннюю пружину. Поэтому герои его на экране живут естественно, они говорят с нами словно со знакомыми, рассказывая о своей жизни и своих делах, о своем заветном — живом и дорогом. Лента человечески зацепляет для каждого важные явления. В последнее время приусадебный участок, крестьянский двор, собственное хозяйство сельского труженика стали в центре внимания общества. Это — одно из звеньев не только решения продовольственного вопроса в стране, но и решения проблемы, о которой уже выше шла речь: «крестьянин и земля».

Уверен: фильм «Крестьянский двор» сделан как раз в том русле, в котором надлежит прежде всего двигаться социальному документальному кинематографу.

На пути правдивого изображения человеческого бытия через внутренний мир личности возникают особого рода трудности. Я имею в виду, в первую очередь, привычное, сложившееся у нас «табу» в изображении определенных сфер человеческой жизни; в границах «вторжения» во внутренний, интимный мир героя. С другой стороны, мы сами не умеем по-настоящему воплощать на экране тонкие и скрытые психологические движения души. Тут нужна особая чуткость, высокая внутренняя культура. Недопустимо, как это было в фильме одного нашего известного режиссера, выводить на экран, под взгляды миллионов, шестнадцатилетнюю девочку, ставшую матерью-одиночкой и устами корреспондентки стыдить ее, да еще требовать, чтобы она прямо смотрела в объектив. Иначе чем издевательством это не назовешь.

Партия призывает нас, кинематографистов, к гражданской смелости, к тому, чтобы мы безбоязненно вторгались в самые острые проблемы, которыми живет советское общество — общество развитого социализма. Нет таких трудных вопросов, нерешенных противоречий, которые были бы запретны для нашего искусства. Но тут есть принципиальной важности вопрос — это вопрос об идейной позиции художника. Леонид Ильич Брежнев говорил, что нам нужна критика, которая пронизана верой в силы нашего общества, в его способность решать сложные проблемы.

Думаю, что это непосредственно касается и социального документального киноискусства. В этом и заключается его гражданственный пафос, этим определяется его творческая платформа — платформа служения актуальнейшим задачам Страны Советов.

Леонид Гуревич

О проблемном фильме

Что и говорить, трудно угнаться за бегущим днем... Еще совсем недавно, подготавливая материал для журнала «Искусство кино» на тему, адекватную поставленной сегодня, я не

особо был озабочен заголовком для статьи. Я назвал ее тогда «Точка роста», имея в виду только складывающееся в кинодокументалистике направление. Назвал так, потому что беспокоился: не останется ли молодой росток в стороне от общественного внимания?..

А вот сегодня журнал посвящает активизации социальной роли кинематографа (и игрового, и, разумеется, документального) целую подборку статей. Более того, дискуссия, вероятно, перекочует и в следующие номера.

Само собой понятно, что столь быстрое и благотворное развитие событий определено прежде всего тем внимательным и серьезным разговором о роли литературы и искусства в обществе развитого социализма, который состоялся на XXVI съезде КПСС. В Отчетном докладе съезду Леонид Ильич Брежнев приветствовал «свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». Требования, предъявляемые к искусству в решениях съезда, значительны, но в них выражено и доверие. От кинематографистов ждут помощи делом, то есть смелым, острым и глубоким анализом фактов действительности, законов ее развития.

Такое доверие обязывает. И именно потому, думается, негоже промолчать о трудностях и бедах, встречающихся на путях социального документального фильма. Конечно, было бы нелепо сводить разговор к известной строке: «тогда считать мы стали раны». Тем более что перечень ран грозит оказаться длительным. К тому же справедливость и забота о конструктивности подхода требуют признать и иное: все больше подобных фильмов выходит на экран. «Дом у дороги» и «Жить на Севере», сделанные на Центральной студии документальных фильмов; «Женщина, которую ждут» — лента, выпущенная в Латвии; «Пока есть кедр», снятый на Западно-Сибирской студии кинохроники; «Сотворение хлеба» ростовских и «Четыре портрета» киргизских документалистов — тут разнообразна не только география. Достаточно широк и диапазон размышлений авторов этих картин.

И все же наиболее полное и яркое выражение новая тенденция нашла, пожалуй, в работах Ленинградской студии документальных фильмов. Многие картины этого творческого коллектива отмечены активным гражданским пафосом; талант ленинградских кинопублицистов направлен на рассмотрение важных социальных проблем. И хотя отдельные фильмы студии не обижены вниманием критики, но в текучке повседневных оценок весьма легко упустить главное. Надо учесть: фильмы, о которых мы говорим, отнюдь не составляют большинства в обширной программе ЛСДФ. В ней немалый объем периодики (несколько киножурналов), заказные ленты. В ней и картины, становящиеся художественным событием — как, например, последние две работы, сделанные по сценариям Б. Добродеева. В программе ЛСДФ встречаются, наконец, — и об этом нельзя не сказать — картины общественно индифферентные, иллюстративные. Но если бы меня спросили, что сегодня определяет лицо студии, я бы ответил: п р о б л е м н ы е ф и л ь м ы.

Нам еще предстоит уточнить этот термин, но сами ленинградцы уже ввели его в свой рабочий обиход. Фильмы эти стали для них не просто предметом особого внимания, но центром творческой и общественной жизни студии. Замыслы, успехи или неудачи такого рода лент волнуют ленинградцев особенно, а общее волнение сплачивает коллектив. Побывавшему на студии легко ощутить особую обстановку творческого единомыслия. Плечо товарища рядом. Прочный тыл, поддержка редактуры и дирекции. Дух неуемного беспокойства.

Не удивительно, что само слово «кино с т у д и я» приобрело в этих условиях иной, расширительный смысл. Единодушие, «студийность» — понятия, скорее связанные в нашей памяти с рождением новых театральных организмов, — на этот раз объединили самые разные, непохожие друг на друга художественные индивидуальности.

Но еще важнее показался мне общий идейный знаменатель всех усилий, та «сверхзадача», которую коллектив ленинградцев ставил перед собой. В поисках формулировки этой

сверхзадачи нельзя было не обратиться к ответственному партийному документу.

Следует «оперативно реагировать на возникающие в жизни проблемы», говорится в нем; подчеркивается необходимость «выносить на обсуждение назревшие вопросы экономического и культурного строительства»; сосредотачивается внимание на том, чтобы «способствовать развитию принципиальной, открытой и конструктивной критики и самокритики».

Эти строки — цитаты из постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Им руководствовался, определяя одно из важнейших направлений в своей деятельности, коллектив Ленинградской студии документальных фильмов. Направление, особо не декларируемое, но осуществляемое от картины к картине.

Все это дает основание серьезно присмотреться к опыту ленинградцев, несмотря на то, что в нем не все однозначно. Присмотреться именно сейчас, когда со всей отчетливостью обрисовывается потребность в его развитии.

●

Попробуем еще раз оценить ленинградские работы последних лет с точки зрения их соответствия насущным вопросам экономической, идеологической, духовной жизни современного общества.

«Каждый год в июне» (автор сценария Б Блиновский, режиссер И. Калинина) — фильм о путях вовлечения молодежи в трудовую деятельность, о профессионально-трудовом обучении. В конечном счете фильм о нравственной стороне проблемы трудовых ресурсов. И в то же время — картина о поиске человеком своего места в жизни.

«Крестьянский двор» (сценарий И. Барышева, режиссер М. Литвяков) — проблема приусадебного участка как огромной важности источника продовольствия для страны. Более того — размышление о судьбах сегодняшней деревни, о путях ее дальнейшего развития.

«В краю нечерноземном» (авторы сценария П. Коган, Ю. Занин, режиссер П. Коган) — комплекс экономических и нравственных проблем преобразования села на Северо-Западе РСФСР.

«Ищу соперника» (сценарий В. Четкарев, режиссер Н. Боронин) — тема неиспользованных творческих ресурсов человека, воспитания активной жизненной позиции гражданина.

«Что ты делаешь вечером?» (автор сценария И. Ефремова, режиссер Н. Обухович) — дискуссия о свободном времени, о его использовании для духовного роста молодого человека.

«Разрешите познакомиться» (сценарий А. Менделеева, режиссер Н. Боронин) — лента о «неформальных контактах», говоря языком социологов И в то же время взволнованный рассказ о том, как нелегко найти спутника жизни тем, кому за тридцать. Социально-демографическая проблема, раскрытая как вечная тема поиска счастья.

«Жизнь после жизни» (автор сценария и режиссер М. Литвяков) — судьба пенсионеров, ее сложности, еще не реализованные возможности участия пенсионеров в жизни страны.

«Опасный возраст» (сценарий В. Гурвича, режиссер В. Гурьянов) — воспитание подростков, поиск нравственного примера, идеала.

«Есть такие поводы» (сценарий Ф. Нафтульева, режиссер М. Литвяков) — разговор о методах борьбы с опасным антиобщественным явлением — алкоголизмом.

Перечень этот можно продолжить, однако он все равно не будет полным. Готовность и умение видеть глубинный общественный смысл отличают и те фильмы, которые, казалось бы, далеки от острых социальных вопросов бытия. Вот почему в фильмах «Владимир Стожаров — живописец» (автор сценария В. Суслов, режиссер Ж. Романова) и «Золото черных лаков» (автор сценария Е. Черняк, режиссер И. Калинина) отчетливо звучит страстная нота заботы о бережном отношении к национальным духовным ценностям. А в фильме «Алиса Фрейндлих» (авторы сценария П. Коган и В. Дьяконов, режиссер Л. Станукинас) прощупывается «сверхтема»: духовный рост личности в условиях всех и всяческих перегрузок нашего динамического века.

Можно только позавидовать той чуткости, с которой творческий организм студии реагирует не просто на веяния времени, но на его

существеннейшие явления. Однако нет ли в этом поспешности? Где проходит грань между осознанным выбором и дежурным «откликом»?

Мне показалось целесообразным расспросить об этом самих ленинградцев. Ответы, как и ожидалось, образовали богатый спектр оттенков.

М. Литвяков, режиссер. Мы живем жизнью страны, болеем ее проблемами — что же тут удивительного?

И. Калинина, режиссер. Должен ли режиссер-документалист быть просто профессионалом или он имеет право на сопряжение с в о е й душевной жизни с тем, о чем снимает? Ведь успех приходит, если сложна и многозначна та проблема, к которой прикасается режиссер. Если он, конечно, осмеливается к ней прикасаться. Заслуга именно в том, чтобы «ухватить» то, что уже витает в воздухе... Когда к теме одновременно обращаются и общество, и партия, и художники.

Н. Боронин, режиссер. По-моему, так не бывает, чтобы какой-нибудь автор или режиссер принял бы позу роденовского мыслителя и начал думать: «Какие же проблемы сейчас витают в воздухе?.. Надо бы мне что-нибудь такое найти! Вот бы крупно повезло!»... Ничего толкового из такого подхода не выйдет. А происходит все на самом деле по законам искусства. Вот мне понравился какой-то человек... Я почувствовал какие-то сложности, связанные с его жизнью. Увлекся, потянул нить... Конечно, я говорю не только о своем подходе, а, мне кажется, и о многих наших ребятах. Вот Коля Обухович Когда он делал фильм «Председатель Малинина», — я уверен на двести процентов! — не думал он ни о какой проблемной картине. Просто его душевно располагал этот человек, ему было интересно о нем говорить.. Всякая удачная картина волей-неволей получается проблемной, потому что все, что есть искусство, связано с проблемой.

Н. Обухович, режиссер. Я, например, ездил в Карелию с картиной Николая Боронина «Разрешите познакомиться». Реакция — потрясающая, в любой аудитории. Почему? В душу западает! Ты смотришь и не думаешь, проблемное это кино или не проблемное, — это просто кино! Поэтому говорить о том, что мы сейчас специально стали на стезю проблемного фильма, нельзя, по-моему.

Л. Станукинас, режиссер. И тем не менее очень многое зависит от темы. Вовсе не на любом материале можно сделать проблемную картину. А темы мы, студия, выбираем. Осознанно.

Г. Познякова, главный редактор. Для меня чрезвычайно ценно, что у нас сложился круг людей, которые ищут яркое, неожиданное порой даже в весьма привычном материале. Берет такой режиссер сценарий в руки, и начинается... мука для него самого и для нас всех. Он ходит по коридору, натыкается на коллег и всех спрашивает: «Что нового, необходимого, полезного должна сказать эта картина?» Хотя все ясно вроде бы по сценарию, а он, видите ли, ищет сверхзадачу, которая и будет для него всего важнее, всего дороже. Порой это приводит к повороту, иной раз даже разрушению сценария, образуются новые сложности. Но мы идем на это, зная, что творческая увлеченность — залог успеха.

Н. Боронин. Но ведь идешь-то от самого себя. От того, что ты почувствовал сам! Только тогда получается... И, с моей точки зрения, нет такого понятия «проблемные фильмы». Есть просто хорошие и плохие картины... Правда, как термин «проблемное кино» ко времени.

В. Кузин, директор студии. Я хотел бы возразить Николаю Боронину. Конечно, в сущности, это терминологический спор. И тем не менее любопытен парадокс: ту же позицию разделяют, например, те работники кино, которые побаиваются остроты в фильмах, втайне тоскуют о бесконфликтности. Они прямо заявляют, что понятия «проблемный фильм» не существует, что оно придумано. Может быть, и так, но придумано ради хороших целей. Несомненно, назначение искусства — и публицистики в особенности — за что-то бороться, а что-то отрицать. Но из сотен документальных фильмов, ежегодно выпускаемых в стране, далеко не все за что-то борются. Слишком много картин просто, так сказать,

«отражают жизнь», как говорил поэт, «ничем не жертвуя ни злобе, ни любви». На нашей студии тоже немало лент, что-либо «отражающих». Недаром на творческой конференции нас критиковали за разрыв между лучшими фильмами и «средним уровнем» студийной продукции.

В искусстве, к сожалению, количество не переходит автоматически в качество. Это, если хотите, драма сегодняшнего документального кино. Отчасти она связана с тем, что еще существует немало творческих работников, которым просто нечего сказать. Им остается только выпускать так называемую «кинопродукцию» или, что, по-моему, еще хуже, заниматься «лабораторным» формотворчеством (это особенно заметно в последнее время в научно-популярном кино). Поэтому появилась необходимость отмежеваться и от «серятины», и от бездумных формотворческих «новаций» И назвать те фильмы, которые борются, негодуют, утверждают, — проблемными.

Я — за сохранение в этой обстановке термина «проблемный фильм» в качестве рабочего. Хотя, разумеется, правы те, кто считает, что любое подлинное произведение искусства (тем более публицистики) что-то утверждает и что-то отвергает. То есть если не решает, то ставит и, главное, исследует проблему.

●

...Итак, на первый взгляд кажется, что при всем разнообразии этих суждений обрисовываются две позиции: «за» и «против» проблемного кино. Но такой взгляд опрометчив. Обе точки зрения лишь дополняют друг друга. Происходит углубление понятия: не торопливую отписку по поводу явления или ситуации «выдает» художник, но, что называется, «пропускает материал через себя». Его гражданская позиция потому и способна заразить других, что она выстрадана. Субъективно автор делает то, что ему интересно, однако это же интересно и, более того, объективно нужно обществу. И заметим: проблема под взглядом авторов укрупняется. Отображающее зеркало сегодняшнего дня ленинградские документалисты — пользуясь точной метафорой Маяковского — превращают в увеличительное стекло. Они отдают себе отчет в том, что утилитарная деятельность «на потребу дня» отнюдь не то же самое, что «потреба дня», возвышенная благодаря художественному осмыслению.

Не случайно, беседуя с режиссерами, редакторами, сценаристами, я уловил у самых разных людей общее повторяющееся опасение Опасение быть узким, «замкнутым» на локальной проблеме, потерять многоплановость повествования. Какая же многоплановость имелась в виду?

Речь тут шла не только о разнообразных аспектах поднимаемой проблемы. И не о выверенном балансе негативного и позитивного материала. Проникать в глубь социальных, экономических, нравственных причин общественных явлений — вот к чему стремятся в своих лучших работах ленинградцы. И при этом главная забота, чтобы картина воздействовала и на ум, и на сердце зрителя.

Суть, видимо, в том, что в документальных картинах проблема должна быть не просто поставлена во всей остроте, но и должна обрастать художественным «мясом». Полнота представлений о действительности, образность, вовлечение человеческих чувств — все это должно превращать фильм в нечто большее, чем темпераментная констатация социальной проблемы или социального неблагополучия. Превращать в явление искусства. Этим, мне кажется, и отличаются лучшие работы ленинградцев.

●

Одна из недавних работ студии, «Крестьянский двор», может быть интерпретирована как выступление в защиту личного хозяйства сельского труженика. Если же задаться целью определить тему в отредактированной до «чистоты» формуле, можно сказать еще у́же: речь идет о нехватке кормов для разведения на приусадебном участке свиней, коров, птицы. В сущности, об этом как раз и спорят на колхозном собрании в сердцевинном эпизоде ленты. Об этом же говорят и многие из снимающихся в фильме.

Вероятно, одна только постановка этой проблемы, сделанная драматургически четко и

остро, составила бы определенную заслугу авторов. И все-таки это было бы слишком самоочевидно и «заземленно» для художественного произведения. Тем более что тему уже «открыли» на страницах газет. Стало быть, проблема «визуализируется» — не более того?

Авторов фильма такой подход не удовлетворил. Они были озабочены расширением тематического поля ленты. И пространственные границы повествования расширяются: с крестьянского двора камера уходит в города, на современные крупные рынки. Здесь объектом внимания становятся те же труженики, но уже в роли продавцов продуктов, выращенных «на своем дворе». Тема приобретает размах: фильм апеллирует уже не только к нуждам и тревогам крестьян-производителей, он втягивает в свою орбиту всех нас — покупателей. Калейдоскоп лиц (персонажи для фильма отобраны зорко и точно), непохожесть типов и темпераментов, колоритная своеобразная речь каждого только подчеркивают всеобщность поднятых вопросов. Но это расширение «зоны действия» фильма тоже еще не окончательное и, пожалуй, не главное в нем.

Ключ к успеху «Крестьянского двора» — в органическом сочетании проблемности и поэтичности, образности. «Крестьянский двор» взят авторами не только в социально-экономическом контексте. Камера Владимира Дьяконова открывает нам вечную, неувядаемую красоту деревни, ее уклада. Покос в лугах, обед среди наметанных стогов, жатва, праздничные наличники изб и скромная чистота подворья — все это увидено и запечатлено с любовью, иначе не скажешь. Светлая и элегическая музыкальная тема, сопровождающая эти кадры, завершает, доводит до чистоты образ. А картина движется дальше, и как бы ручейками, из отдельных кадров, отдельных фраз пополняется, делается шире и глубже ее поток... Детская коляска посреди незамысловатого крестьянского огорода за плетнем. Простой кадр? Но вот уже женщина с ребенком на руках негромко говорит, что деревенский уклад — в крови... Мимолетно оброненa еще фраза: «Раньше семьи были большие», — и новый круг размышлений и ассоциаций... Еще эпизод: свадьба в современном селе — агрогороде с девятиэтажными домами. Современный бит-ансамбль, и танцы тоже современные, и крики «горько», и тихие сельские исповеди на городской, по сути, свадьбе. О том, как исподволь впитывается с молоком матери сельский образ жизни. Как нельзя обойтись человеку без клочка земли возле дома и чтобы не спускаться к нему с десятого этажа да не идти на другой край деревни...

Ключевые метафоры фильма — возвышенно замедленные проскоки деревенских ребят на конях в брызгах речушки и проезды ребят постарше на мотоциклах у той же реки... М. Литвяков и В. Дьяконов не воспевают патриархальную тишь и не предают анафеме «железных коней». Сегодня такая позиция была бы наивной. Они размышляют о трезвом, хозяйском подходе к самым корням нашей жизни и равно ощущают и прочность, и обозначившуюся ломкость этих корней... И грусть — такая понятная человеческая грусть! — хватает вас за сердце. И совестливо опускаешь глаза, видя, как плотно ложатся в багажник модернового авто дары крестьянского двора, и некий отъезжающий молодец оставляет на пригорке возле дома одинокую пару пожилых людей под высоким, негородским небом.

На наших глазах происходит возвышение темы, она обретает не только эмоциональность, но и многосложность, и нравственная, воспитательная грань ее становится главной. Есть что передумать, перечувствовать, покидая зрительный зал... Но не происходит ли при этом потеря публицистического накала? Вопрос этот сам срывается с губ. В том-то и дело, что не происходит.

В другом фильме — «Ищу соперника» — показан передовой рабочий Геннадий Богомолов. Ленинградский фрезеровщик Богомолов ежедневно выполняет три, а то и пять норм, и делает это исключительно за счет умелой и точной организации труда, экономии каждой секунды. Деловой посыл фильма прост — будьте как Богомолов: перед нами пропаганда опыта передовика. «Это фильм о нас» — с прямой ораторской интонацией предупреждают начальные титры. О нас? Да, но не толь-

ко в том смысле, что и мы можем работать так же.

Фильм движется дальше и постепенно вскрывает мотивы творчества Богомолова. Оказывается, он не терпит никого, «кто впереди маячит». И этот узнаваемый, знакомый многим мотив действительно приближает фильм к зрителям... Пожалуй, самое лучшее в ленте — реакция коллег Богомолова, заводчан, на его удивительные достижения. Авторы не боятся показать наряду с одобрением открытое недоверие и ухмылку окружающих. Не боятся произнесенных на собрании и с экрана обвинений герою в тщеславии и рвачестве. Они не скрывают того, что хорошо знают и зрители: вырвавшийся вперед рискует многим. Первый — оттого и первый, что масса — сзади; она еще не готова воспринять новое и трудное. И это тоже «о нас»... Но все-таки какое «бродило» этот Богомолов, говорят авторы, как возбудил всех, заинтересовал! Как невозможно стало жить по-старому, когда он рядом!

А ведь мог быть и иной, односложный фильм (сколько таких!), пропагандирующий передовой почин посредством вылощенных кадров, милых стереотипному восприятию и сдобренных «лобовым» дикторским текстом. Но был бы у такого фильма резонанс в сегодняшней аудитории?

Соразмерность элементов прямой публицистики и поэтической образности, гармоническое слияние рационального и эмоционального начал — вот что роднит два столь непохожих по конструкции фильма. В сущности, «Крестьянский двор» и «Ищу соперника» представляют собой два полярных подхода к «технологии» проблемного фильма. Исследование проблемы на фоне психологического портрета героя? Или исследование с а м о й проблемы, при котором раскрытие характеров героев — задача второстепенная?.. Крайняя точка зрения заключается в том, что документалист не вправе обсуждать социальные явления, оставляя в стороне конкретную личность, не «пропуская» проблемы через определенную судьбу. Боюсь, однако, мы поступим неверно, если узаконим какой-то один, «монопольный» метод. По роду своих пристрастий я тоже принадлежу к авторам, для которых характер, личность в фильме — главное, самое близкое. Тем не менее я полагаю, что наше время не только дает возможность, но и обязывает делать фильмы и иного толка.

Известно, что социум во многом определяет поведение человека. И киноисследование может идти как через человека, уже сформированного социумом, так и через те его нормы, которые этого человека формируют. Думается, в наши дни существует потребность и в картинах, минующих подробности бытия конкретного человека, но со всею социальной ответственностью и напряженностью анализирующих проблему в более общих регистрах. Социальные пласты могут сталкиваться и не будучи персонифицированными. Другой вопрос, какими получаются подобные фильмы.

Да, в ленте «Крестьянский двор» отсутствует тщательная разработка характеров, ее персонажи эпизодичны. Но благодаря целому ряду образных приемов, я бы сказал — образной системе, лента стала художественным произведением. И при этом не потерялась в ней важнейшая проблема приусадебного участка. Картина же ростовчан «Сотворение хлеба», на мой взгляд, не превратилась в художественное явление, хотя и обладает несомненными достоинствами социального документа.

И дело тут не в том, что она населена множеством трудно запоминаемых персонажей и не имеет главного героя. И не в том, что в ней раскрыта менее «жгучая» тема. Проблемы правильного землепользования — пахоты без оборота пласта, снижения нормы высева — это коренные вопросы, определяющие в конечном счете уровень народного благосостояния. Однако, видимо, острота и значимость проблемы и загипнотизировала авторов фильма, сценариста Ю. Иващенко и прежде всего режиссера К Лаврентьева, лишила их трезвости в оценке далеко не равнозначного материала. Многословие, рыхлость конструкции, отсутствие даже попыток образного решения, эмоциональных кульминаций — все это не могло не повредить фильму. Вот тут мы как раз

близки лишь к «визуализации» темы, многократно с успехом разработанной до того прессой (тем же Ю. Иващенко). Делает ли при этом фильм полезное дело? Разумеется, делает. Но с недостаточно, на мой взгляд, высоким коэффициентом полезного действия.

Никто, кроме самого художника, не способен найти формулу дозировки. Перебрал в эмоциях — исчезло существо дела; увлекся логикой разъяснений — стало скучно. Между тем сама идея проблемного социального фильма теряет смысл, если не имеет в виду активного приобщения зрителя к совместному исследованию. Таким образом, роль профессионализма, скажу больше — одаренности кинематографиста, обратившегося к фильмам этого круга, становится первостепенной.

И тем не менее — не грех напомнить! — все начинается с гражданской активности художника.

●

Воспитывать в зрителе активную жизненную позицию — надо думать, таково главное назначение социального фильма. Естественно, однако, что такой позицией способен «заразить» лишь художник, сам обладающий ею. На примере ленинградцев это становится особенно ясным. Тот творческий актив, что является центром всех ярких начинаний на студии, создавался без малого десятилетия и сохранился на сегодня почти без изменения. Уже в конце шестидесятых фильмы М. Литвякова, В. Гурьянова, П. Когана, П. Мостового, Н. Обуховича, И. Калининой, Л. Станукинас привлекли внимание своей общественной активностью. Сегодня их авторам, как правило, за сорок. «А годы-то идут!» — вздохнул кто-то среди общей беседы. «Нам на студии не хватает молодых», — добавил другой.

И все же, думается, дело обстоит не столь просто. Стремление к осмыслению жизни, видимо, есть у многих и, конечно же, у молодых. Отчего же и на этой студии встречаются картины, в которых оно, как говорится, «не почевало»?.. Вот один из таких фильмов — «Эти праздники и будни» (автор сценария Г. Сысоев, режиссер-оператор М. Масс). Перед нами тот случай, когда крепко сколоченный и снятый во всеоружии современной кинометодологии фильм оставил аудиторию равнодушной. Гладкая, отлакированная жизнь совхоза, словно бегущая на экране от реальных проблем, тревожила... авторским безразличием. Откуда оно?

Рядом с фильмом «Эти праздники и будни» можно поставить и картину «Сервис — слово деревенское» (сценарий Г. Губачевой, режиссер Н. Снегина). Картина должна была рассказать о формах и методах бытового обслуживания сельских тружеников Ярославской области. Она и рассказывает об этом: гладко, без сучка, без задоринки. Есть тут и улыбающиеся колхозники, в распоряжении которых более семисот видов сервиса; есть и передача опыта, и синхронная исповедь героини. А жизни — нет. Сложности ее. Проблемы на пути организации важного дела обойдены; в лучшем случае упомянуты скороговоркой. Зритель видит некую прекрасную данность, но вряд ли доверяет ей вне показа того, какой ценой она добыта. Проблема подменена «доской почета», анализ — итогом.

Что же лежит в основе подобных осечек?.. Сводить дело к одаренности или профессиональности тех или иных авторов, видимо, не основательно: авторы обеих лент не раз доказывали свою кинематографическую подготовленность. Речь должна идти, скорее, об иной готовности: человеческой, гражданской. О готовности к осложнениям в творческой деятельности.

Недавно в процессе работы над статьей о документалистах-дебютантах я посмотрел шестьдесят кинокартин, сделанных на самых разных киностудиях. Увы, чуть ли не под лупой пришлось выискивать в этих лентах приметы социальной ответственности, а тем более — жажду социальной дискуссии. Чему тут удивляться? Молодые боятся. Боятся неудобств, тревог и сложностей... И, думаю, опасения эти в определенной степени обоснованы.

Я убежден, что ситуацию, сложившуюся в области проблемного социального фильма, покуда нельзя обозначить как благополучную. Это особенно ясно сейчас, в свете решений XXVI съезда партии. На пути столь важного

социального института все еще немало препон, и прежде всего необходимо решить некоторые, на мой взгляд, принципиальные вопросы.

Один из них — характер взаимоотношений с ведомствами, «задетыми» той или иной конкретной социальной проблематикой, поднятой в картине. Право вето, которым фактически располагают в таких случаях «задетые» организации, — это реликтовый пережиток, который надо решительно отбросить. Разве возможно сегодня такое в практике наших газет, журналов?

За примерами ходить недалеко. Фильм «Точка зрения», к которому я имел касательство, получил почетные премии и призы на Всесоюзном кинофестивале в Риге, на фестивале фильмов о рабочем классе в Челябинске, имел отличную прессу. Однако впоследствии он так и не был выпущен на экран. Причины?.. В ленте, посвященной заводу «Уралмаш», среди всего прочего рассказывалось и о творческом соперничестве двух конструкторских коллективов, создавших установку для непрерывной разливки стали. Творческая независимость конструкторов «Уралмаша», их достижения, выявленные в фильме, были расценены более могущественным соперником как покушение на честь его мундира.

В итоге по требованию руководителей ВНИИМЕТМАШа нашего фильма на экранах как не было...

Еще сложнее судьба так называемых «региональных» картин. Тут случаи ведомственного или местнического подхода особенно часты.

Можно ли считать такое положение нормальным? Думаю, что есть необходимость трезвого пересмотра сложившейся практики.

Однако мешает не только ведомственный подход или местничество. Существует определенная инерция и на уровне иных работников кинематографических организаций. Всем нам, делающим проблемные социальные фильмы, приходилось не раз преодолевать сопротивление нашим попыткам быть деятельными гражданами, остро вглядывающимися в существо проблем и помогающими их разрешению. В Отчетном докладе на XXVI съезде КПСС прозвучал призыв не обходить острых тем, не бояться затрагивать так называемые трудные вопросы. Смею думать, слова эти плохо услышаны некоторыми редакторами наших лент. Такие редакторы всего боятся и в результате сковывают инициативу, мешают поднять общественный престиж и социальную действенность документального кино. Именно этот вопрос — краеугольный.

Анализируя на XXVI партийном съезде экономическое развитие страны в 70-е годы, Л. И. Брежнев указал как на главную причину трудностей, недостатков, нерешенных проблем на силу инерции, на традиции и привычки, сложившиеся в прежний период. Не те же ли отжившие традиции и привычки мешают развитию социального документального кинематографа?

●

Однако вернемся к началу этих заметок. Вернемся к тому непреложному факту, что проблемные фильмы, несмотря на все сложности, выпускаются сегодня и в Ленинграде, и на других киностудиях. Вспомним также и об их социальной функции — воспитании в зрителе активной гражданственности. Для этого, как минимум, фильм и зритель должны встретиться. Как же это происходит?..

Мне кажется в этом смысле примечательным показ и обсуждение в Союзе кинематографистов в Москве уже не раз упоминавшейся картины ростовчан «Сотворение хлеба». Фильм вызвал такое ликование аудитории, что я, как и другие коллеги, просто не позволил себе взять слово, чтобы обсудить кинематографические огрехи ленты. Мы оказались на истинном «социальном празднике»: высказаны, наконец, давно назревшие деловые идеи и предложения! С них снято «табу»!.. Так думали собравшиеся в зале полеводы, ученые, журналисты, работники сельского хозяйства и просто большинство зрителей — для них это было главным. Наверное, резонанс картины был бы еще больше, избавься она от своих недостатков. Однако тоска по живому, острому, проблемному «кинослову» так велика, что аудитория прощает подобным лентам многое.

Мне как-то довелось показать несколько своих картин в Институте ядерной физики СО АН СССР. Весьма искушенные зрители «обманули» мои ожидания: они восприняли как лучшие отнюдь не те фильмы, которые, на мой взгляд, обладали известными художественными достоинствами. Более всего их привлекла к себе лента, посвященная спасению кедра.

Но способны ли мы хоть частично удовлетворять потребности общества в серьезном, умном, документальном фильме, несущем в себе некую важную для страны социальную, нравственную, экономическую проблему? Все ли тут в порядке и что можно сделать? — этот вопрос я тоже задавал в Ленинграде.

Л. Станукинас. Порой возникает обидное чувство: документальное кино никому не нужно. Кто видит наши ленты? А ведь это — вся наша жизнь!..

И. Калинина. Документальное кино мало известно широкому зрителю.

Г. Познякова. Парадокс состоит в том, что обычно на фильмы документального кино ходят немногие, потому что по существу его не знают. Но видели бы вы, что происходит, когда мы привозим свои ленты в самые разнообразные аудитории. Какие вспыхивают дискуссии! Как оказываются нужными комсомольскому активу «Опасный возраст» и «Каждый год в июне»!.. Какой спор о моральных ценностях, о смысле существования разгорелся в тысячной аудитории вокруг «Ищу соперника»!.. Мы в последнее время ежегодно устраиваем свыше двухсот многолюдных творческих встреч со зрителями. Но не заменять же нам собой прокат?

Н. Обухович. К сожалению, мы мало думаем о своей аудитории, не стараемся идти навстречу зрителю. А в то же время семь месяцев подряд шла в Ленинграде картина Н. Боронина «Разрешите познакомиться».

Н. Боронин. Из кибернетики известно, что любая система без обратной связи существовать в принципе не может. А как существует документальный фильм — научная загадка! В конце концов мы работаем на зрителей... Если о художественной картине можно судить по количеству зрителей, посетивших ее, если об успехе радио и телепостановок дают представления письма, то у нас подобного ориентира нет. Что нравится? Что не нравится?.. Объективные данные отсутствуют. Нет их и у руководства. Отрывочные статистические сведения и результаты отдельных исследований не дают возможности точно судить об эффективности документального кино...

Пожалуй, тут следует прервать ненадолго обмен мнениями, зацепившись за оброненное Н. Борониным упоминание о телевидении. Приходится лишь сожалеть, что в поисках выхода кинодокументалистики к зрителю мы нередко забываем о возможностях всесильного ТВ... Все мы знаем, что наши документальные фильмы показывают по телевидению. Но так ли это делается, как нам бы хотелось? Не всегда. Все чаще мы мечтаем о специальном времени, отведенном для показа проблемных фильмов из недели в неделю. Об анонсах и премьерах. О телевизионном обсуждении — «в эфире» и в письмах: желаемая «обратная связь». О специальных «ориентирующих» передачах, о документальной «Кинопанораме», например. Но, думается, эти планы далеки от реальности. В наших взаимных контактах с телевидением что-то нарушено вопреки целостности, убежден, единого организма. Мы практически даже не в состоянии видеть телефильмы, изучать деятельность телевизионных коллег. Где уж тут договариваться о выверенных принципах «телепроката» документального кино, когда даже наши журналы исключают из обсуждения работы «иной епархии»! Это большая беда для всех нас еще и потому, что именно с телевидения приходят все чаще новые социально-проблемные фильмы. Назову хотя бы работы Н. Соболевой об известном строителе Серикове, применившем злобинский метод в промышленном строительстве; картины С. Логинова «Инициатива» и «Калужский вариант»...

...Однако какие же альтернативы показу по ТВ предлагает кино?

В. Кузин. Мы немало думали об этом. Особенно тщательно этот вопрос изучал безвременно ушедший из жизни наш талантливый режиссер и сценарист Михаил Серебренников.

И у нашего коллектива есть конкретные предложения. Надо изменить систему планирования. В качестве эксперимента (скажем, пока только для нашей студии) — планировать выпуск не разрозненных фильмов, а двух-трех целевых программ, каждая не менее чем на час двадцать минут. Чтобы прокатывать их на правах художественного фильма... Программы должны быть разными по теме и по конгломерату жанров. Это важно еще и потому, что в документальном кино стерлось в последние годы понятие жанра. Можно было бы, например, сверстать такую кинопрограмму: острый политический фильм, психологический портрет, музыкальное ревю, спортивное эссе. Или так: проблемный фильм на три-четыре части, плюс документальная комедия, плюс «видовая», Причем проблемный фильм акцентировать, делать эмоциональным центром программы.

Делать такую кинопрограмму могут несколько режиссеров разных творческих почерков. Тиражируем ее — и прокат получает восемь частей... И не надо ничего менять — касса кинотеатра берет за программу государственную цену, как за художественный фильм... Мы уверены, что зритель на такой фильм пойдет.

Мы готовы реализовать идею программы. Хотя, конечно, это не просто: нужно отказываться от привычного.

Г. Познякова. Та программа, о которой мы говорим, отнюдь не механическое соединение существующих лент (к этому иногда прибегают в прокате). Программа в идейном и художественном смысле должна представлять единое целое, иметь завязку, развязку, кульминацию. И благодаря всему этому эмоционально и психологически воздействовать на зрителя В принципе для документального кино это был бы огромный шаг вперед. Именно в программе — настоящий выход к зрителю, широкий прокат документальной продукции.

●

Быть может, сейчас, когда читаются эти строки, дельное, на мой взгляд, предложение ленинградцев рассматривается в компетентных инстанциях. Понятно, что реализовать его — дело не простое, что потребуется эксперимент, что есть немалая доля риска. И все же жаль, что лишь перо излагает эту идею. Магнитофон передал бы увлеченность интонаций, жар наперебой вставляющихся реплик. Он передал бы главное — готовность документалистов искать новые формы, повышать эффективность своей деятельности.

Лучшие ленинградские работы, сделанные за последние годы, как и картины, поставленные на других студиях страны, свидетельствуют, что документальное кино способно реально помогать обществу. Другое дело, что идти этими дорогами сложно. Наша общая забота — сделать так, чтобы новое дело не натыкалось на преграды недоверия и инерции.

Мне кажется, есть все основания надеяться, что ситуация в социальном документальном кинематографе изменится. Не может не измениться. Порукой тому — высокая миссия, возложенная на искусство временем... Я с удовольствием прочитал в докладе Л. И. Брежнева теперь уже широко известные слова насчет того, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие проблемы, над которыми действительно не мешало бы «попотеть» Госплану. Всем нам, авторам и зрителям, гражданам — народу! — надлежит не проходить мимо забот и тревог общества. Но есть и те, у кого не только право, но и власть, и служебная обязанность. Думаю, это их имел в виду Леонид Ильич Брежнев, добавив после Госплана, что «попотеть» не мешало бы «не только ему»...

Да, наша серьезная работа на стезе социальной документалистики должна быть адресована всем — и по «горизонтали», и по «вертикали». Всему обществу. Во все его сферы. И чтобы она была эффективной, нам всем необходимо работать ответственно и смело, говорить откровенно и честно.

«О спорт, ты — мир!»
«Три года»
«Дикая охота короля Стаха»
«Где начинается утро»
«Олег Каркач и его мальчишки»

Ю. Черепанов

Мощное эхо Олимпиады

«О СПОРТ, ТЫ — МИР!»
Сценарий Ю. Озерова, Б. Рычкова. Главный режиссер-постановщик Ю. Озеров. Автор текста и песен Н. Добронравов. Режиссер-руководитель документальных съемок Б. Рычков Режиссер мультипликации Ф. Хитрук. Главный оператор-постановщик Н. Олоновский. Главный оператор документальных съемок Л. Максимов. Главный оператор-координатор М Ошурков. Композитор А. Пахмутова. Музыка к мультипликации Ш. Каллоша «Мосфильм» 1980.

Вместо прелюдии. Несколько предварительных суждений.

Все Олимпиады — желанные и долгожданные. Но, наверное, ни одной из них не ждали с таким нетерпением, с такой надеждой, как нашу, Московскую Олимпиаду-80. Ждали и готовились к ней миллионы и миллионы наших друзей, людей доброй воли всего мира, миллионы и миллионы тех, кто, не имея возможности побывать в праздничной Москве, все же лелеяли в душе надежду «через реки, через расстояния» увидеть на экранах своих телевизоров отблеск московских олимпийских зорь, стать свидетелями прекрасного смотра спортивной молодости планеты, грандиозных состязаний, осененных благородными идеалами утверждения мира на земле, социального прогресса, дружбы и взаимопонимания народов. А то, что наша, Московская Олимпиада-80 будет такой, ни у кого сомнений не вызывало. Даже у врагов, сторонников нагнетания международной напряженности, сеятелей недоверия и подозрительности, даже у апологетов «холодной войны». Оттого-то и бесновались они, и делали все, чтобы если не торпедировать Олимпиаду в Москве (дело это было безнадежным с самого начала их кампании), то хотя бы омрачить атмосферу долгожданного московского праздника спорта.

Еще не успели высохнуть чернила при решении МОК о проведении Игр в столице первого социалистического государства, а уже в ряде стран появились возникшие, как грибная плесень, разного рода «комитеты», «симпозиумы» и «конференции», призывавшие к бойкоту Олимпиады-80. Уже тогда прозвучали первые злобные, подстрекательские выступления против ее проведения со стороны министра иностранных дел Великобритании Оуэна, премьер-министра Израиля Бегина, ряда конгрессменов США. А затем в эту грязную кампанию активно включился Белый дом во главе с президентом США Картером и постоянно следующая в фарватере официального Вашингтона премьер-министр Великобритании Тэтчер. В игру вступали все более «тяжелые фигуры». И все напрасно! Московская Олимпиада стартовала и поразила всех организованностью, высокой культурой и высотой спортивных достижений

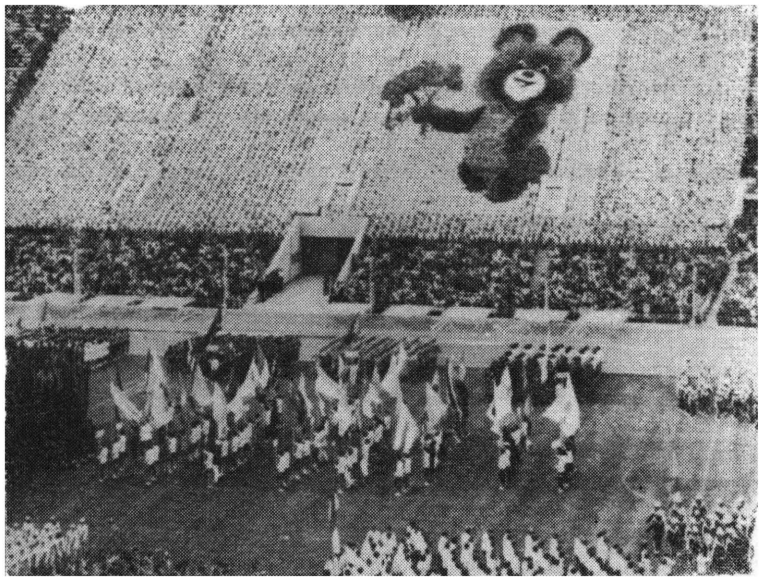
В связи с завершением Московской Олимпиады-80 телеграфное агентство ЮПИ вынуждено было поэтому констатировать: «Бойкоту, затеянному Белым домом... не удалось внести раскол в спортивный мир. Самое крупное поражение нанесено тем атлетам, которые не смогли принять участие в Играх потому, что правительства их государств использовали их в качестве пешек в собственной игре».

В чем же дело? Отчего так энергично пытались противодействовать Московской Олимпиаде силы реакции, империализма, международного сионизма, антисоветчики всех мастей? Отчего в их стане с такой бессильной злобой и раздражением были восприняты спокойные

и уверенные слова Леонида Ильича Брежнева, произнесенные им на 59-й сессии Международного олимпийского комитета в Москве: «...Идея олимпийского движения — содействовать развитию высоких физических качеств людей — не только близка и понятна нам, но и находит в условиях советского общества успешное практическое разрешение. В Олимпийской хартии, принятой Международным олимпийским комитетом, выражено стремление спортсменов всего мира содействовать созданию доверия и доброй воли между народами, созданию лучшего, более спокойного мира. Эти благородные цели особенно близки спортсменам и всем гражданам нашей страны».

Действительно, наша страна сделала все, чтобы XXII Олимпиада прошла успешно, стала бы грандиозным и незабываемым спортивным праздником, праздником красоты и совершенства человека, отвечала бы благородным идеалам олимпийского движения, послужила бы делу мира, взаимопониманию и дружбе народов. Чем же не устраивали эти позиции врагов Московской Олимпиады? Почему они оказались готовыми даже опорочить олимпийское движение вообще, пустив в ход не только идеи и идейки из арсенала «холодной войны», но и начав «прорицать» якобы близкий закат Олимпийских игр, искусственно раздувая проблему их «гигантизма» и выдвигая необходимость их «децентрализации», ограничения участия в них всех стран мира?

Теперь ни для кого не секрет, что последние зимние Олимпийские игры в американском курортном городке Лейк-Плэсид во многом пострадали именно оттого, что в их проведение вторгся дух бизнеса, дух наживы, чуждый истинным целям спортивного движения. И не потому ли с тревогой писал корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» Н. Амдур, думая после Московской Олимпиады о предстоящей XXIII Олимпиаде в Лос-Анджелесе: «Во многих отношениях русские организовали такое мероприятие, с которым Лос-Анджелесу через четыре года не стоит и надеяться сравниться. Летние игры контрастируют с зимними играми, проведенными в Лейк-Плэсиде, где обескураживающий беспорядок царил во всем — от автобусного сообщения до распродажи билетов».



«О спорт, ты — мир!»

Да, именно здесь — в глубоких социальных причинах, в принципиальных различиях социальных укладов — и коренятся основные мотивы развернувшейся против Московской Олимпиады политической кампании на Западе, потерпевшей столь оглушительный провал. И, можно сказать, об этом же писала в «Правде» Генеральный секретарь Ассоциации борьбы за гражданские права в Северной Ирландии Мэдж Дэвидсон, верно указавшая основную причину попыток торпедировать Олимпиаду: «Дело в том, что многие в западном мире впервые увидят Советский Союз, когда будут наблюдать Олимпийские игры на экранах своих телевизоров. Многое явится для них откровением. Жители западных стран поймут, что нынешнему и будущим поколениям советских людей гарантирована счастливая жизнь».

Правда о нашем советском образе жизни — вот что особо привлекательно для людей доброй воли за рубежом и вот чего более всего боятся апологеты уходящего старого мира!

...Вспоминаю в связи с этим, как в конце мая прошлого года, в преддверии открытия Московской Олимпиады, в Ташкент на Кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки приехал заместитель председателя Оргкомитета Олимпиады-80 вице-президент МОКа В. Смирнов, и журналисты, гости и участники этого представительного смотра прогрессивного киноискусства мира попросили устроить с ним пресс-конференцию. Зал был переполнен. Задавалось множество разнообразных вопросов: всех интересовало, как готовится Москва, Советский Союз к первым Играм на своей земле. Мастера кино разных стран продемонстрировали единодушную поддержку Московской Олимпиаде Именно тогда прозвучали слова: «Девиз Ташкентского кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» — близок духу и принципам олимпийского движения. Ведь молодежь, объединенная под олимпийским флагом, руководствуется теми же помыслами, что и деятели прогрессивного кино. Дух фестиваля — сродни олимпийскому».

Вспомнился и наш разговор с главой делегации кинематографистов Японии, директором кинокомпании «Тоэй» Сумити Тойиси. «Для нас решение правительства Японии о неучастии наших спортсменов в Московской Олимпиаде было равнозначно шоку,— говорил он.— Мы очень сожалеем об этом решении: ведь интерес у японского народа к Олимпийским играм в Советском Союзе необычайно высок. Кто выиграет от этого? Только не мы! То, что Игры состоятся без участия спортсменов Японии или США, вряд ли скажется на успехе Олимпиады-80. А вот то, что мы понесем весьма ощутимые убытки, — это безусловно. Я говорю не только о спортсменах, но и о нас, кинематографистах. Мы, например, сняли с помощью СССР полнометражный игровой фильм «Путь к медалям», посвященный Олимпиаде. Теперь судьба его неизвестна. Нет, конечно, он пойдет на советском экране, во многих странах мира, но вот увидят ли его японские зрители — неизвестно! Мы невероятно огорчены этим. Ибо хотели сказать с экрана лишь о том, что люди должны жить в мире, должны сотрудничать друг с другом, а если и соперничать — то только на спортивной арене! Искусство обязано нести людям правду, должно воспитывать молодежь в духе идеалов гуманизма, в духе времени!..»

...И об этом тоже думалось, когда я смотрел новый фильм «О спорт, ты — мир!». Пусть простят меня читатели за столь затянувшееся вступление, оно мне было необходимо, ибо для верного понимания этой картины необходим социально-исторический контекст, фон.

Мир, спорт и искусство

И о предыдущих Олимпийских играх снимались большие и яркие фильмы. Разные. Иногда усердно следующие за событиями по способу документального репортажа. Иногда с попыткой выразить свое художественное, индивидуальное видение и интерпретацию событий (можно вспомнить здесь и ленту Клода Лелюша о Зимних играх в Гренобле в 1972 году, в которой было продемонстрировано немало разного рода технических новинок, скорее формального, нежели содержательного свойства). Иногда на экранах по-

Игорь Нефедов
Сергей Проханов
Андрей Ташков
Марина Яковлева

Фото В. Ярославцева,

являлись фильмы, делавшие в основном акцент на «экзотичность» той или иной страны, где состоялись Игры.

Думаю, все они были хорошо известны авторам большой и масштабной картины о XXII Олимпийских играх в Москве, созданной на «Мосфильме» в специальном творческом объединении «Олимпиада-80». И, смею думать, все они мало устраивали их. Ибо задачи режиссера-постановщика Юрия Озерова (сценарий написан им совместно с Борисом Рычковым, который является и режиссером-руководителем всех документальных съемок) была намного сложнее. Недаром полноправным автором фильма можно назвать также и поэта Николая Доброправова, перу которого принадлежит публицистический комментарий и песни. Свое отношение к спорту, к жизни и красоте, к людям, которых собрала в Москве Олимпиада и чьи души высветил ее Прометеев огонь, к истории, настоящему и, если хотите, к будущему Земли советские кинематографисты стремились выразить с помощью магического кристалла поэзии.

Конечно, надо оговориться сразу: поэтическое отношение к событиям, став плотью этой картины, не есть только свойство мастерства режиссера-постановщика, поэта — автора текста и песен или режиссера — руководителя документальных съемок, а есть художественное свойство, особенность всего авторского ансамбля. Здесь — как в оркестре, где каждый музыкант, подчиняясь единой, организующей и вдохновляющей воле дирижера-интерпретатора, ведя собственную партию или вливаясь в унисон общего звучания, обязан проникнуться духом исполняемой музыки, единством замысла. Без этого невозможно раскрыть чарующих глубин ни одной симфонии, невозможно достичь обобщающей силы поэтичности, художественности. Одно из главных достоинств режиссерской работы Юрия Озерова и коренится именно в создании подобного ансамбля, единого художественного коллектива, где, кроме главного оператора-постановщика Н. Олоновского и главного оператора всех документальных съемок Л. Максимова, только главных операторов по видам спорта было девятнадцать, что вызвало необходимость появления в творческой группе еще одной должности: главного оператора-координатора М. Ошуркова. А ведь были еще десятки обычных операторов, каждый из которых, как можно убедиться, виртуозно владеет камерой. Вот он — уникальный «оркестр» виртуозов, позволивший в разных ракурсах и аспектах, со всей возможной полнотой и во всем многоцветье увидеть «полифоничность» Олимпиады и услышать ее (добавим к ним и целый отряд виртуозов-звукооператоров). Короче говоря, в создании фильма об Олимпиаде-80 принимали участие лучшие силы не только студии «Мосфильм», а всей нашей кинематографии.

Может быть, кому-то показалось странным, что Юрий Озеров, один из наших самых маститых кинорежиссеров, взялся за постановку такого рода фильма, но в этом, право же, есть своя логика. Мастер, прославивший свое имя на экранах многих стран мира киноэпопеями «Освобождение» и «Солдаты свободы», воскресивший средствами современного киноискусства незабываемые страницы недавней истории, и на этот раз оказался верен себе. Хотя, кажется, что может быть общего между теми эпическими лентами о минувшей войне и картиной о Московской Олимпиаде? А между тем общее есть. И это не только гуманистический гражданский пафос, страстное обличение сил войны, «горячей» ли, минувшей, или «холодной», призрак которой вновь зловеще маячит на горизонте жизни человечества. Но это — и утверждение красоты человеческой силы и духа, выражение веры в неисчерпаемость доброй воли человека. Если в «Освобождении» и в «Солдатах свободы» жестокая реальность войны, не терпящая никакой фальши и украшательства, требовала от художника правды и только правды, то в фильме «О спорт, ты — мир!» закономерность эта получает свое дальнейшее развитие: люди доброй воли всей планеты, тех стран, которые были лишены полностью или частично возможности из-за «политических игр» своих правительств следить за ходом Московской

Олимпиады на телеэкранах, ждали от художника тоже только правды! Правды, которая явила бы миру не только волнующие перипетии драматической спортивной борьбы, но и правды, освещенной лучами кремлевских звезд Москвы. Правды о стране, все помыслы которой, вся международная политика которой устремлены к идеалам мира, сотрудничества, дружбы между народами. Солдаты мира, принесшие освобождение, свободу многим народам Европы, отдавали свои жизни и во имя того, чтобы человечество больше никогда бы не знало губительных войн, а знало бы лишь один вид соперничества — на спортивной арене!

И думаю, эту главную миссию фильм «О спорт, ты — мир!», как свидетельствуют уже первые международные отклики на него, выполнил достойно. Он действительно стал посланцем мира, полномочным представителем нашей Родины, верной ленинским принципам мирного сосуществования, отвечающим самым заветным желаниям человечества, созвучным идеалам Олимпийской хартии, олимпийского движения.

Мир и спорт... Буквально с первых и до последних кадров можно проследить, как возникает эта тема, становится главенствующей в фильме, ее основным, всеопределяющим мотивом. Уже первые рисованные кадры, переносящие нас к истокам возникновения олимпийского движения, в глубины веков, подчеркивают это. Яростно скрещиваются мечи, сражаются воины, падают раненые и убитые. Но вот появляются бегущие вестники: «Олимпиада!» Зеленая оливковая ветвь останавливает разящий удар мечей. Бросают таран воины, осаждавшие крепость. Звучат фанфары, призывая людей бросить братоубийственную войну и померяться силой в спортивных состязаниях: «Олимпиада!»

Мир жестокости и войны сменяется на экране миром красоты. Красоты древних легенд, рожденных в сердце народа, красоты гибких и прекрасных линий совершенного человеческого тела на дошедших до нас античных амфорах, чернофигурных вазах, красоты взволнованных стихов древнегреческого поэта Пиндара, воспевавшего первые Олимпиады: «Жар че звезд не ищи кроме солнца, чьи лучи согревают весь мир сквозь воздух пустынный, так и для песен моих ничего нет прекраснее Игр олимпийских!..»

Эллада, земля легенд,— именно здесь родились в IX веке до нашей эры Олимпийские игры, когда, чтобы прекратить междоусобные войны, правитель Олимпии Ифит провозгласил: «Отныне все войны на время Игр прекращаются! И да постигнет кара того, кто придет в Олимпию с оружием!» Именно с тех пор мир и спорт как бы соединились в представлении людей, пожали друг другу руки. А с 84-й Олимпиады (444 г. до н. э.) к ним присоединилось и искусство, чтобы уже никогда не расставаться, всегда украшать этот великолепный праздник атлетизма и молодости, вдохновлять спортсменов, звать их к новым вершинам совершенства. Ведь красота физическая и красота духовная поистине неразрывны в настоящем человеке! И если раньше, как нам известно, в древних Олимпиадах принимали участие и историк Геродот, и оратор Демосфен, и поэт-сатирик Лукиан, и математик Пифагор (кстати, отличный кулачный боец), и философ Диоген, и многие, многие другие поэты, артисты, музыканты, то теперь, как это убедительно показала именно наша Московская Олимпиада, «XXII Олимпиада современной эры», искусство способно придать этим грандиозным спортивным состязаниям атлетов всего мира особый праздничный ореол и даже эстетическую неповторимость.

Речь идет не только о грандиозной культурной программе Игр, вобравшей в себя все цвета советского многонационального искусства, народного творчества, все лучшие достижения всемирно известных мастеров и талантливой молодежи, но и поражающие воображение, небывалые по размаху и эмоциональной силе подлинные массовые спектакли открытия и закрытия Игр. Именно — спектакли, а не просто официальные церемонии, предшествующие началу состязаний и завершению их. Недаром люди назвали Московскую Олимпиаду «волшебной олимпийской сказкой». И слова эти вошли в песню, которая звучала

над стадионом в последние минуты этого торжественного и чуть грустного — от приближающегося расставания — праздника спорта, красоты и мира. Словно в самоцветной оправе искусства наново осветилась древняя и вечно юная Олимпиада. Будто в сиянии московских огней во много крат усилилась, обрела особую яркость энергия солнечных лучей, от которых был зажжен на древней земле Эллады олимпийский факел, который передала в руки греческому бегуну замечательная актриса Мария Москалиу, вот уже шестнадцать лет исполняющая символическую роль главной жрицы храма Геры. По дорогам Греции, Болгарии, Румынии, по дорогам Советского Союза несли этот факел пять тысяч лучших спортсменов, чтобы вспыхнул он в чаше гигантского факела, вознесшегося над трибунами стадиона имени Ленина в Лужниках. А затем — и в созвездии олимпийских городов Ленинграда, Киева, Минска, Таллина!..

И полетом легендарных Икаров предстают перед нами на экране свободно, как птицы, парящие над переливающейся изумрудом и бирюзой землей спортсмены-парашютисты. Но вот уже сомкнуты в пожатиях их руки, и в нашем небе возникает символическое переплетение пяти олимпийских колец — единства мирных устремлений и надежд людей пяти континентов.

Своеобразие образности фильма заявлено уже в этом начальном эпизоде: от документального — к поэтическому постижению, осмыслению факта, к открытию красоты и поэзии в реальном, действительном. Конечно, творец художественно формирует жизненный материал, но и сам этот материал дает камертон произведению искусства. И здесь весьма важным становится опыт, обретенный Юрием Озеровым в работе над киноэпопеями «Освобождение» и «Солдаты свободы», где документ, хроника представали в сплаве с художественным, образным началом; на первый взгляд вроде бы «внеэстетические» элементы становились эстетическими. И в фильме «О спорт, ты — мир!» его создатели не просто воспроизводят события, факты, а

«О спорт, ты — мир!»

как бы проникают в их существо, за объективным содержанием раскрывают еще и субъективное, стремятся многое объяснить изнутри. Поэтому это повествование на экране и предстает не только строго документальным, точно следующим правде происходившего, но и глубоко лирическим, поэтическим, взволнованным. Олимпийская сказка вырастает в фильме из самих реалий: она не придумана, не преподнесена нам лишь режиссерской волей.

В атмосфере фильма фрагменты незабываемых летних дней 1980 года, запечатленные зоркими камерами документалистов, поднимаются до поэтических художественных обобщений. Известно, что режиссеру пришлось отказаться от некоторых интересных задумок (например, от введения в фильм игровых эпизодов с участием актеров), думается, потребовал и сам жизненный материал: неиз-

бежность, необходимость точно следовать правде. Зато более органичным стали включения в ткань кинопоэмы публицистических и даже прямых репортажных элементов (например, интервью с гостями Олимпиады, искренне сожалеющих о том, что спортсмены их стран не имели возможности приехать в Москву из-за недальновидной политики своих правительств). В фильм органично вошли и многие хроникальные кадры, придавшие ему достоверность и силу исторического кинодокумента,— открытие Олимпиады главой нашего государства, Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым, выступления председателя Оргкомитета Олимпиады-80 И. Т. Новикова, президента Международного олимпийского комитета лорда М. Килланина, приветствовавшего 6 тысяч спортсменов из 81 страны, собравшихся в Москве, и особенно тех, кто проявил полную независимость, решив приехать на соревнования, несмотря на различные виды давления, оказанного на них. Или — вручение лордом Килланином символического ключа новому президенту МОК Антонио Самаранчу...

Вообще фильм «О спорт, ты — мир!» выстроен с удивительным чувством целого, оттого и смотрится он на одном дыхании. И в этом проявляется высокое мастерство его авторов, с поразительной профессиональной чуткостью переключающих «регистры» повествования, точно следующего «сюжету», диктуемому протоколом Игр, необходимостью рассказать о самих состязаниях, почти о каждом, о победителях. Такие переключения «регистров» помогли не только интонационно разнообразить рассказ об Олимпиаде-80, но и сохранить без ущерба для зрительского восприятия его информационную емкость, «загруженность». Ведь показательны даже цифры Московской Олимпиады: на Играх было установлено 36 мировых и 74 олимпийских рекорда, 241 спортсмен превысил олимпийские рекорды! Такого не бывало ни на одной Олимпиаде! Даже если по одной минуте уделить каждому из героев Московских Игр, понадобился бы не один полнометражный фильм. Однако, повторюсь еще раз, эпизоды разной тональности и — более того! — даже ориентированные на разные способности зрительского восприятия предстают в фильме «О спорт, ты — мир!» в художественном единстве и полифонической цельности.

Впрочем, я недаром прибегаю в заметках об этой картине к разного рода музыкальным терминам, ибо убежден, что композиционная основа и выстроена по принципу трехчастной сонаты, где каждая часть соответствует по содержанию и по форме основному девизу Олимпиады: «Быстрее! Выше! Сильнее!» Именно так и названы внутри фильма главы об олимпийских состязаниях. И в каждой из них тоже легко обнаруживается основа сонатной формы — с ее экспозицией, разработкой, репризой, а иногда и кодой (дополнением, отклонением, «шлейфом»).

Может быть, это случайность? Но ведь однажды Юрий Озеров уже использовал в фильме (именно о спорте) балладную форму и даже назвал свою предыдущую картину — «Баллада о спорте»...

Во всяком случае, такая гипотеза, на мой взгляд, имеет право на существование и во многом проясняет «секрет» тщательной композиционной выверенности и точности архитектоники, сбалансированности отдельных частей и целого в новом фильме Юрия Озерова.

Быстрее! Выше! Сильнее!

Да, в Москву в то жаркое олимпийское лето приехали шесть тысяч спортсменов. Шесть тысяч надежд, помноженных на многие миллионы надежд своих соотечественников из 81 страны, — ведь на Олимпиаду приезжают лучшие из лучших, здесь не бывает слабых. И часто тот, кого специалисты и соперники не принимают даже в расчет, может стать олимпийским чемпионом. Москва не стала исключением из правила и в этом отношении. К примеру, все считали претендентом на золото прыгуна в высоту Яцека Вшолу, чемпиона предыдущих Олимпийских игр, а спортсмен из ГДР Герд Вессиг занимал в списке лучших лишь сорок восьмое место. Но Олимпиада

всегда полна чудес. И Герд Вессиг, взяв фантастическую высоту — 2 метра 36 сантиметров, обошел своего именитого соперника! Их «дуэль» (а эпизод этот и выстроен так в фильме — как «дуэль») стала захватывающим зрелищем... Пятнадцатилетняя Рика Райниш тоже стала подлинным открытием Олимпиады-80 — она установила сразу три мировых рекорда... Много новых имен назвали спортивному миру Московские Игры!

Заявляя тему надежд и новых олимпийских открытий, авторы фильма исподволь настраивают нас на волну ожидания спортивного чуда. Мы вглядываемся в лица, освещенные улыбками (даже просто участие в Олимпиаде — это ведь счастье для спортсмена!). В аэропорту, в Олимпийской деревне. На тренировках. В краткие минуты отдыха. И созвучны настроению людей серебрянокрылые песни Александры Пахмутовой о «птице счастья завтрашнего дня», «о самом мирном на свете стадионе», где «мечты состязаются», «где рекорды сбываются». И долго еще будут стоять в душе нашей их светлые мелодии, хотя на экране уже возникает напряженная тишина, предстартовая, сосредоточенная, звенящая. Как тетива лука. Как сверкающая рапира. Как летящий всадник.

Еще не появилась на экране надпись на разных языках: «Быстрее!», а «экспозиция» этой главы уже началась. И сразу же, без разгона (allegro, presto — быстро, скорее!) развертывается ее драматическое действо, ее «разработка», словно глиссандо — скользящий переход от звука к звуку — по всем «клавишам» сюжета! Стремительнейший чемпионский бег на сто метров Людмилы Кондратьевой и золотой финиш Аллана Уэлса, первого английского спринтера, который стал олимпийским чемпионом за последние 56 лет! И победа на 1500-метровой дистанции другого англичанина — Себастьяна Коэ. И драматически напряженные забеги на 5000 метров и 10 000 метров знаменитого эфиопского бегуна, отца шестерых детей 36-летнего Мируса Ифтера. И забег на 110 метров с барьерами, где Томас Мункельт из ГДР буквально вырвал победу у кубинца Алехандро Касаньяса. И стремительный, словно летящий вслед за бегунами на 3000 метров с препятствиями горячий комментарий польского радиорепортера, болеющего за своего земляка Бронислава Милиновского. И восторг победителя бега на 200 метров итальянца Пьетро Меннеа..

Каждый эпизод в этой главе быстротечен, но в то же время мы успеваем ощутить не только накал борьбы, но и почувствовать ее глубокий драматизм, психологическую сложность. Перед нами словно творятся «микроновеллы», в которых абрисом, порой двумятремя штрихами даются выразительные портреты спортсменов. В моменты борьбы с особой силой, ярко и выпукло, как при магниевой вспышке, обнаруживаются самые прихотливые изгибы человеческих характеров. Вот английский пловец Дункан Гудхью, появившийся в бассейне в клетчатой кепочке. Что это — причуда, талисман? Нет, все у него — во имя победы, даже голову он обрил, чтобы волосы не мешали при плаванье. Помогло ли именно это победить ему? Трудно сказать. Но на его целеустремленности, настрое на победу это, наверное, сказалось. Или вот наш Виктор Санеев — три золотые медали в тройном прыжке в Мехико, Мюнхене, Монреале. Двенадцать золотых олимпийских лет! Какая долгая спортивная жизнь, а мы видим, как расстроен Виктор, получив у себя «дома», на Московской Олимпиаде, «серебро», уступив первое место молодому эстонскому атлету Яаку Уудмяэ. «Как коротка спортивная жизнь!» — думает он. И нельзя смотреть без волнения, как на пьедестале почета бронзовый призер Олимпиады бразилец Оливейра скажет Яаку: «Ты победил! Но первый в мире среди нас всех он — Санеев!» И в крепком рукопожатии встретятся их руки. И Виктор счастливо улыбнется — этой своей победе, победе олимпийского ветерана...

И вновь в иную тональность, окрашенную доброй и мудрой улыбкой, переведет нас фильм, показав, о чем думает марафонец на долгом своем пути в 42 километра 195 метров. На экране как бы воссоздан «внутренний монолог» спортсмена из Ирландии Ричарда

Хупера. Он даже ворчит «про себя»: 42 километра, будто этого мало, так еще — 195 метров; как правило, на них-то и не хватает сил! Если бегал бы, как мама советует, 5 тысяч метров, сейчас был бы уже под душем! Но главное в марафоне — терпеть, терпеть, терпеть! К тому же у него свой счет с братом — Патриком, он бежит где-то рядом. Но вот, наконец, и финиш этой самой изнурительной дистанции. Ричард доволен: «Вот и все... Я пришел тридцать восьмым. Это прилично. Очень многие, даже знаменитый Лассо Вирен, вообще сошли с дистанции. А я не сошел. А где же Патрик? А, вот и он! Я — тридцать восьмой. Он — сорок второй. Я победил. А все-таки какой отличный парень мой брат Патрик!..»

Разные по тональности, по интонации, то «улыбчивой», то драматической, то поднимающейся до патетического звучания, все эти эпизоды-«репризы» пронизаны поэтическим началом. Это поэзия человеческой красоты, человеческой щедрости, сердечности, дружелюбия! Поэзия спорта, объединяющего разных людей из разных стран. Соперники на беговой, водной дорожках, на велотреке или шоссе, как радуются они успехам друг друга, как поддерживают, подбадривают неудачников. «Завтра будет лучше, чем вчера»,— так говорится в звучащей с экрана песне «Птица счастья». Впрочем, «неудачников» на Олимпиадах не бывает: она ведь собирает лучших из лучших. Поистине: «Мастера большого спорта учат рыцарству других!»

И своеобразной «кодой» в этой главе звучат мультипликационные новеллы, прослаивающие сюжет юмористическим комментарием, но в то же время несущие серьезное содержание, позволяющие увидеть события как бы в новом измерении — в их ретроспективной глубине, уходящей в античность, в мир легенд и мифов.

По такому же принципу выстроены и последующие главы фильма — «Выше!» и «Сильнее!». Здесь и рассказ о самом романтическом виде в королевстве легкой атлетики — прыжках в высоту, где поистине волнует успех итальянки Сары Симеони, мечтавшей в детстве быть балериной и ставшей примадонной Московской Олимпиады. И

«О спорт, ты — мир!»

штурм высоты сильнейшими шестовиками мира, перипетии которого оживают на фоне песни «Мне с детства снилась высота». И захватывающий, потрясающий своим драматическим сюжетом своеобразный гимнастический спектакль, изящный, смелый, красивый, с всплесками эмоций и неожиданными поворотами, разрушающими многие прогнозы. И «олимпийский концерт в две руки» близнецов Сергея и Анатолия Белоглазовых, с блеском исполненный ими на чемпионском борцовском ковре. И триумф Теофила Стивенсона, ставшего в третий раз олимпийским чемпионом по боксу, триумф его учителя, советского тренера Червоненко, разгадавшего когда-то в долговязом кубинском пареньке будущую славу мирового бокса. И романтическая история австрийской всадницы Элизабет Тойрер, которой боссы местной федерации отказали в субсидиях на поездку в Москву, и ее вместе с лошадью Моншери доставил ночью в московский аэропорт Шереметьево на своем самолете известный автогонщик-профессионал Ники Лауда. И отличная новелла о женщинах на Олимпиаде, проявляющих на соревнованиях такой характер, такую жажду победы — куда там мужчинам!

«Ах, женщины, женщины! Добрые волшебницы Олимпиады! — так назовет их комментатор фильма Николай Озеров. — Без вас, поверьте, Олимпиада не была бы такой романтичной, такой волнующей. Как прекрасны ваши слезы радости и ваши печальные улыбки. И когда вы, милые женщины, молча, яростно сражаетесь за победу, как же говорливы бывают мужчины!»

И вновь — как глиссандо — пробег камеры по рядам репортеров. Словно пулеметная дробь, на английском, немецком, испанском, арабском, португальском, на других языках звучат темпераментные, страстные репортажи. Какая гамма чувств здесь! Какое разнообразие человеческих типов! Да, можно сказать, фильм отдал должное и когорте журналистов, радиопоэтов Московской Олимпиады, сделавших все, чтобы через тысячи километров передать в словах, во всплесках эмоций накал борьбы, красоту и величие праздника!

Впрочем, один из «секретов» обаяния фильма «О спорт, ты — мир!» и заключается в умении его авторов ненавязчиво, словно бы даже исподволь создавать «групповые портреты» основных действующих лиц Московской Олимпиады — спортсменов, судей, журналистов, зрителей и тех, кого обычно зрители не видят, но без кого не может быть выдающихся побед,— тренеров. Надо сказать, мастерство создателей фильма, мне думается, граничит здесь в чем-то с мастерством чеканщиков: каждое лицо, появляющееся на экране всего лишь на краткий миг, в чем-то само по себе уникально, неповторимо, сразу же западает в память. А потом — одно к одному, как самоцветы в какой-нибудь сверкающей диадеме,— они и создают в воображении коллективный образ Зрителя, Тренера, Журналиста, Судьи... Такой «метод накопления эстетической информации» оказывается необычайно эффективным в художественном отношении. И мне думается, спустя годы, по этим «коллективным портретам» наши потомки смогут судить не только о самой Московской Олимпиаде, но и о том, каким был наш современник, человек 80-х годов, каков был мир его чувств и переживаний, какими были его мечты и надежды...

И право же, в этом смысле дорогого стоит хотя бы тот кадр прощания с Московской Олимпиадой, когда, взмахнув рукой, отправится в воздушный полет над притихшим стадионом гигантский медвежонок Миша, махнет всем грустно лапой. А мы увидим растроганные лица наших зарубежных гостей. И какая-то молодая женщина, запрокинув к смеркающемуся небу голову, не будет скрывать тихих и благодатных слез, струящихся по щеке. Так бывает всегда, когда оттаивает сердце!..

Доброе сердце Москвы

Справедливо сказано: хороший фильм — всегда о людях, всегда открывает нам человека. Очень хороший фильм — всегда в чем-то открывает еще нам и самих себя.

«О спорт, ты — мир!» с полным основанием можно отнести к такого рода явлениям.

Олимпийская поэма, пропетая с экрана Юрием Озеровым и его коллегами, способна заставить оттаять сердца многих людей за рубежом. Сердца, в которые попали ледяные осколки от того кривого зеркала, которое смастерил «злющий-презлющий тролль», но уже не из сказки Ганса-Христиана Андерсена, а тролли из современных пропагандистских бункеров апологетов «холодной войны». Впрочем, кинематографистам не надо было придумывать эту поэму — ее воочию видели не только спортсмены 81 страны, но и те тысячи и тысячи, около двух миллионов зарубежных туристов, кому посчастливилось побывать на самих Московских Играх. И не только во время поистине сказочных спектаклей открытия и закрытия.

В фильме предстает перед нами во всем блеске, человеческой теплоте, величии и поэтичности образ главной героини — образ доброй волшебницы Москвы, города с открытым сердцем. А через него — и прекрасный образ всей нашей страны, многоликий и единый образ советского народа. Впечатляющие виды Москвы открываются на всем протяжении действия — и здесь тоже происходит как бы накопление «эстетической информации». Если собрать воедино все эти кадры, посвященные олимпийской столице, то перед нами предстанет своеобразная пейзажно-живописная сюита о Москве. И в блеске солнечного дня. И в лазоревых отсветах утра. А каким поистине прекрасным ноктюрном звучат виды вечерней и ночной Москвы, открывающие вторую серию, — затихающий говор улиц, сверкающие каскады фонтанов, древний, сказочный Кремль в сиянии рубиновых звезд! И каким ликованием, зажигательностью, жизнерадостностью исполнены кадры, запечатлевшие ночную Олимпийскую деревню и импровизированные танцы гостей! И вновь — рефреном — возникает песня:

Птица счастья завтрашнего дня
Прилетела, крыльями звеня.
Выбери меня, выбери меня,
Птица счастья завтрашнего дня!
Сколько в звездном небе серебра.
Завтра будет лучше, чем вчера.
Лучше, чем вчера...

Да, действительно, верно говорит с экрана Николай Озеров: если спортсменам и гостям было хорошо, уютно и весело, то наполнялось счастьем и гордостью радушное и доброе сердце Москвы!

Разве это все было не так? Разве не вслушивались мы тогда каждое утро в радиосводки погоды, думая только о том, чтобы день был ясным и солнечным? И солнце улыбалось спортсменам в те олимпийские дни созвучно улыбкам москвичей.

Разве мы не заботились о том, чтобы гости и спортсмены чувствовали бы себя везде как дома? Чтобы ничто не мешало бы, не омрачало бы жизнерадостного настроя соревнований? Могло ли быть в этой атмосфере московской сердечности, дружелюбия, в атмосфере торжества истинного олимпийского духа хотя бы что-то, что нарушило бы чистоту нашего праздника?

Фильм рассказывает, как Москва открывала свое сердце людям, а они тоже открывали навстречу ей свои сердца.

Превосходная подготовка соревнований, отличные условия их проведения исключили даже то, чем «грешили» предыдущие Олимпиады, хотя бы в Мюнхене или в Монреале. Ни одна из 2468 проб на допинг не зафиксировала его применения. И председатель медицинской комиссии МОК воскликнул: «Игры в Москве можно считать самыми чистыми играми!»

Даже газета «Нью-Йорк дейли ньюс» устами своего земляка Рене Аламеды, побывавшего на Олимпиаде, вынуждена была подтвердить: «Все здесь замечательно, каждый гражданин старается, чтобы гостям было удобно и приятно. Русские совершенно не ограничены в свободе слова и выступлениях, они открыто задают всевозможные вопросы. Здесь отсутствуют настроения антиамериканизма. Поезда метро приходят на станции каждые полторы минуты. Станции и вагоны безукоризненно чисты: нигде не увидишь ни соринки, ни пылинки. Сравнивая советскую столицу с Нью-Йорком, можно только восхищаться безупречной чистотой Москвы».

Нам это не в диковинку! Все, о чем писал с восхищением Аламеда, для нас обычно.

А как же быть с медведями, которые якобы чуть ли не ходят по московским улицам, чем стращали иных туристов зарубежные «знатоки» нашей страны?

Действительно, медведи были. Даже в таком изобилии, что стали символом Олимпиады-80, самым популярным ее сувениром и... настоящими всеобщими любимцами. И их явление в программах Московских Игр было поистине сказочным, волшебным. Даже была написана о медведе песня — об олимпийском медвежонке Мише. Она прозвучала в последний день праздника. Теперь мы все помним ее слова:

На трибунах становится тише,
Тает быстрое время чудес.
До свиданья, наш ласковый Миша,
Возвращайся в свой сказочный лес...

Разве можно забыть, как в день открытия Игр на зеленое поле Лужников высыпали десятки плюшевых «мишек» и переполненные трибуны растроганно и восторженно встретили их забавный гимнастический танец! Да, это, конечно, были гимнасты-малыши. Но вот рядом, на арене цирка на Ленинских горах, в олимпийской программе выступали уже настоящие гимнасты и настоящие медведи. Так сказать, команда на команду. С переменным успехом, конечно, допустим, на брусьях или конс. Но зато с каким блеском повторила знаменитый «крест Альберта Азаряна» на кольцах вся команда медведей! И нельзя забыть прощание олимпийского Миши на «живом экране» трибуны Лужников, когда дрогнул его глаз и крупная печальная слеза выкатилась и сползла вниз по трибуне — с 58-го по 36-й ряд! И увлажнились глаза не только у зрителей и спортсменов, но и суровых судей, членов МОКа, президентов международных спортивных федераций, почетных гостей Московской Олимпиады...

Все это было незабываемо и действительно фантастично, сказочно. Фильм «О спорт, ты — мир!» как бы остановил прекрасные и поэтичные мгновения Олимпиады, передал их дивную музыку, музыку души, и дал всему этому новую — уже экранную — жизнь!

...В юности с друзьями-геологами мы поднялись однажды на скалистую вершину горного гребня, что находится на Южном Урале под Златоустом. Внизу — сине-зеленая тайга, рядом — одна за другой вершины гребня. Мне говорили, что место это сказочное, а горы чуть ли не живые, говорящие. Приложи ладони рупором и крикни: «Кто собрал все цветы?» И звонкое эхо семь раз ответит: «Ты!.. ты!.. ты!..»

Я назвал эти заметки «Мощным эхом Олимпиады», хотя знаю: эхо, каким бы оно мощным ни было, не может передать полностью то, что было в реальности (полностью не передали всего происходившего на Играх и многочасовые ежедневные телевизионные программы). Но эхо способно — если оно связано с чудом природы или с чудом человеческого таланта — передать главное, существенное, поэтичное.

Другими словами, как это и произошло в фильме Юрия Озерова «О спорт, ты — мир!», — собрать в единый букет все цветы великолепного праздника!

Андрей Плахов

Жизнь души

«ТРИ ГОДА»
Сценарий А. Александрова. Постановка Д. Долинина, С. Любшина. Оператор М. Агранович. Художник В. Филиппов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор И. Зеленцова. «Мосфильм», по заказу Гостелерадио СССР, 1980.

«Сцены из семейной жизни» — такой подзаголовок предлагал Чехов для повести «Три года», отсылая ее в журнал «Русская мысль». Работа над повестью шла трудно, настолько, что незадолго до ее завершения писатель жаловался одной из своих корреспонденток: «Замысел был один, а вышло что-то другое, довольно вялое, и не шелковое, как я хотел, а батистовое... Надоело все одно и то же, хочется про чертей писать, про страшных,

«Три года». Алексей Лаптев — С. Любшин

вулканических женщин, про колдунов, но, увы, требуют благонамеренных повестей и рассказов из жизни Иванов Гаврилычей и их супруг» [1].

Критика не внесла успокоения в душу Чехова. Отзывы в печати были вялые, разочарованные. Впрочем, так писали не только о «Трех годах». Перелистывая теперь «серединные» тома собрания сочинений, заглядывая в комментарии, поражаешься, как часто повести и рассказы зрелого Чехова встречались даже крупнейшими авторитетами тогдашней критики скучливо-равнодушно, как нечто заурядное, серое. Самого крупного — наряду с Толстым — русского писателя современности упрекали в бытовизме, фрагментарности, расслабленности, отсутствии миросозерцания...

Чем же объяснить, что спустя почти столетие, когда невозвратно ушли в прошлое персонажи Чехова и их драмы, чеховские заметки на полях российской жизни не только не утратили ценности, но открывают, в частности при экранизациях, какой-то новый смысл — не архивный, не историко-познавательный только, а щемяще живой, остро личный? Можно, конечно, сослаться на справедливость, восстановленную историей и литературоведением. Давно всем ясно, что Чехов не безучастный «почти механический аппарат» [2], фиксировавший случайный набор фактов и происшествий, а гуманист, горячо любивший жизнь, людей и отразивший во всей полноте их маленькие и большие беды, их истинные и мнимые надежды. Можно счесть уже традиционным для художественной культуры XX века влечение к чеховским интонациям, сюжетике и стилистике, к самому понятию «чеховское», которое так по-разному толкуется крупнейшими писателями нашего бурного столетия, но никогда (или почти никогда) не обходится ими стороной.

Чехов в наши годы — наряду с Толстым и Достоевским — стал постоянным гостем на сцене, заиграл неожиданными красками в кинематографе, обрел жизнь на телевидении. Заметные сдвиги претерпело и восприятие его критикой. Оно и понятно: сменились поколения, иной стала культурная атмосфера, пришли не только новые режиссеры, актеры, новые деяте-

[1] Чехов А. П. Собр. соч., т. 8. М., 1947, с. 596.

[2] Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 606.

ли, но и новый читатель и зритель со своими — резко отличными от прежних — запросами. Речь не идет, конечно, о скачках в идейной оценке творчества, сопровождавших писателя всю жизнь и долго еще после смерти: от народнического неприятия пресловутого чеховского «пессимизма» до сентиментального упоения все тем же чеховским пессимизмом в либерально-буржуазной журналистике; от вульгарного социологизма в советской критике 20-х годов до экстравагантных, но насквозь спекулятивных концепций современных западных «мифологов» и экзистенциалистов типа Котта. В данном случае нас интересуют особенности, тональность восприятия чеховских произведений режиссерами театра, кино, телевидения, тенденции отбора из многогранного писательского наследия именно этих (а не каких-то других) названий, тем, формальных решений, художественных концепций.

Так, наряду с Чеховым углубленно-психологическим, лиричным, отстаивающим человечность прежде всего в ее индивидуальном, личностном преломлении, появляется Чехов — создатель фигур почти гротескных, полных внешней экспрессии и внутреннего трагизма (их играют актеры необычайно острой психофизической фактуры — Чурикова, Демидова, Калягин, Даль). Более концептуально-символичным, иной раз даже с применением брехтовской методологии очуждения и дистанцирования (как у Эфроса в «Вишневом саде») становится режиссерское решение зрелых чеховских пьес. Особенно широкий простор для художественных вариаций дают ранние произведения писателя; иные из них (как последний чеховский телефильм Швейцера) кажутся чрезмерно смелыми, в них трагикомическая пронзительность сквозных чеховских мотивов выявляется в приемах, заставляющих вспомнить принципы «театра абсурда». Впрочем, Чехов — юморист и сатирик — был представлен в театре и на экране сравнительно бедно в последние годы. Зато кинематографисты обнаружили странную слабость к очень уж неканоническим проекциям чеховского дарования: то в нем (фильм Лотяну «Мой ласковый и нежный зверь») выискиваются черты живописного барокко, го (как это произошло в осуществленной Жалакявичусом экранизации «Рассказа неизвестного человека») Чехов берется словно бы под знаком Достоевского.

Среди этих опытов были ярко талантливые (вспоминается прежде всего михалковская «Неоконченная пьеса для механического пианино»), были спорные и просто бестактные, когда отдельные, истинно чеховские ноты тонули в олеографической красивости, в изобразительном маньеризме, долженствовавшем воссоздать современный Чехову, но в сущности далекий от него «дух декаданса» (вспомним тот же фильм Лотяну). Так или иначе, но «неканонический» Чехов вошел в обиход, стали привычными проставляемые на канве его произведений инородные акценты; столь почитаемый теоретиками чеховский подтекст «грубо, зримо» переводился практиками кино и телевидения «в текст» — в кадр, в мизансцену — прямолинейно иллюстративно, однозначно (как в «Чайке» Карасика).

На этом фоне появление картины «Три года» особенно знаменательно. Впитав многое накопленное на пути свободного творческого постижения Чехова, она в то же время не стала неким бьющим в глаза «эксцессом», когда уже не суть важна, а важно, как бы дальше уйти от классика. С. Любшин, Д. Долинин, А. Александров обращают наши взоры именно к Чехову, причем к Чехову определенной поры, той, когда создавались «Попрыгунья», «Палата № 6», «Страх», «Рассказ неизвестного человека», «Бабье царство», когда уже были близки «Чайка, «Моя жизнь», «Дом с мезонином».

Середина 90-х годов — время, когда талант писателя раскрылся не только во всей своей силе, но и во всем своем истинном драматизме. Ни один из его литературных предшественников, среди которых целая плеяда великих и малых русских реалистов, ни один из современных Чехову западных художников не обладал столь поразительно гармоничным сочетанием двух качеств: объективности и сострадания к человеку. Герои Чехова, внушающие писателю (и нам тоже,

естественно) разную меру симпатии, в равной мере поставлены в зависимость не от быта, а от обстоятельств истории, от той жизни, которой жила в эти томительные и трудные годы Россия. Но — без исключений — принимая на себя эту беду, они осознают ее как личную вину постольку, поскольку в них, в тех самых Иванах Гаврилычах и их супругах, о которых писал Чехов в письме к Шавровой, пробуждены духовность и человеческое достоинство. Самоосознание личности, ее мучительный прорыв к внутренней свободе — тема для зрелого Чехова глубоко исповедальная и в то же время всеобщая, бесконечно варьирующаяся в своих конкретных воплощениях. Чтобы она органично вошла в мир современного кинематографа, чтобы стала не только поводом для самовыражения, но самопознанием, был нужен художник, в чем-то очень важном родственный Чехову. Такой художник сейчас открылся нам в лице Станислава Любшина.

●

Мы и раньше догадывались о его человеческом — не только актерском, а именно человеческом — потенциале. Догадывались, несмотря на привычность его ранних «голубых» ролей, несмотря на трудности биографии актера, как бы не вписавшегося ни в одно из модных течений, пользовавшихся особой престижностью в 60-е, в первую половину 70-х годов. Затем именно Любшин первым испробовал на себе — в театре и на телевидении — груз (тогда еще во многом непосильный) драматургии Вампилова. Не кто иной, как Любшин стал соавтором и лучшей постановки Шукшина — из числа в изобилии последовавших после смерти писателя. Так произошел в нем поворот, открылся нерв, который почувствовали сразу все, не могли не почувствовать и зрители, и критики. Если раньше Любшину приходилось преодолевать стереотип традиционного героя «без страха и упрека» за счет гротеска, характерности, то теперь актер словно принял ответственность за все, что происходит с ним, с его героями — с героями его поколения и его темы.

Что же это за тема, что за герои? Да в сущности, все люди, оказавшиеся на скрещении новых и трудных, прежде не исхоженных жизненных дорог, на возрастном, духовном перепутье. В «Пяти вечерах» герой Любшина словно вырывается из тенет своей индивидуальной биографии, начинает восприниматься в контексте некоторых теневых сторон нашей предвоенной истории. Егор Полушкин из картины «Не стреляйте в белых лебедей», вроде бы ничем не примечательный, но цельный в своем нравственном инстинкте, благодаря Любшину обретает еще и черты интеллигентской рефлексии.

В репертуаре Любшина возникли и роли, в которых он стремился не отождествляться со своими персонажами, подчеркнуто разводить их со своим «я». Как-то мне довелось слышать отзыв о роли бухгалтера Владимира Николаевича, которую Любшин сыграл в фильме «Позови меня в даль светлую». Утверждалось, что столь точно, правдиво изобразить душевное убожество способен либо очень плохой человек, либо, напротив, предельно чистый и страстно ненавидящий всякое моральное уродство. Это «или» выглядит особенно бессмысленно в контексте последних работ Любшина. В них словно звучит искренняя, исповедальная нота, только она не мешает раскрытию объективной противоречивости в исполняемых ролях, остроте и жесткости в исследовании характера. Произошло — на новом уровне — слияние рассудочно аналитического и глубоко выстраданного, чего-то очень личностного.

Встреча с Чеховым была не только естественна, она была неизбежна.

Собственно, предварительная встреча произошла еще несколько лет назад, когда Любшин сыграл Мисаила в картине «Моя жизнь». Лирическое начало в той чеховской повести обосновано самой формой повествования — от лица героя. Но, как часто случается, открыто примененный прием оказался обманчив. В фильме какой-то особой сердечностью наполнились женские образы, созданные М. Тереховой и А. Фрейндлих. Любшин же, актерски, как всегда, уверенный и точный, оказался несколько бесплотным и услов-

«Три года». Юлия — С. Смирнова

ным в своих душевных метаморфозах, хотя именно ему была доверена основная лирическая тема фильма.

Заметим, что «Моя жизнь» (как и «Три года») — картина телевизионная: разбитая на три серии, она подробна, неторопliва, такая форма, привычная для домашнего экрана, внутренне соответствует той последовательности, настойчивости, с какой Мисаил доискивается сути. Свойственная фильму спокойная объективность в показе «внешней жизни» — с ее пошлыми, но оттого не менее терзающими людей драмами — столь же близка Чехову, сколь близка она эстетике художественного телевидения. Напомним в этой связи, что исследователи уже назвали Чехова прямым предшественником сугубо телевизионной драматургии [3], а «малый экран» соответственно наиболее органичным (в потенции) интерпретатором произведений писателя [4]. Интересно и другое: обозревая телевизионную «чеховиану», Т. Шах-Азизова противопоставляет постановки, в которых ведущая тема решена «с откровенно личным и современным отношением к герою, его судьбе», таким, где «есть эпическая ровность и холодок иллюстративности» [5]. Думается, такое членение в принципе правильно. И телевизионная «Моя жизнь», хотя она и не вошла в обзор, написанный критиком, заняла место скорее все же во втором ряду, что не исключает многих достоинств работы постановщиков, художников, актеров.

Тем более странно, что Шах-Азизова, так много занимавшаяся чеховскими экранизациями, не почувствовала принципиального характера новой работы Любшина, увидела в ней только «хронику с иллюстрациями, пусть отлично, в духе передвижнической эстетики сделанными оператором (М. Агранович) и художником (В. Филиппов)» [6]. Не спорю: живописное решение фильма и впрямь достойно всяческой похвалы, только заслуга здесь, видимо, прежде всего Д. Долинина, хотя он и выступил в «Трех годах» не в привычной своей роли, а как сорежиссер. Тот же Доли-

[3] Демин В. Косвенные предки. — В кн.: Музы XX века. М., 1978.

[4] Шах-Азизова Т. Чехов, кино и телевидение. — В кн.: «Вопросы киноискусства», вып. 15. М., 1974.

[5] Там же, с. 152.

[6] Здесь и далее см.: Шах-Азизова Т. Неисчерпаемая классика. — «Советская культура», 1981, № 28.

нин был оператором «Моей жизни», и просто невозможно не заметить рост на пути от первой картины ко второй, который прошел Долинин, а вместе с ним и его товарищи по новой работе. Нет уже и в помине того самого «холодка иллюстративности», во многом шедшего от живописной блеклости, которая почему-то все еще считается синонимом чеховской визуальности (кажется, первым разрушил этот предрассудок Н. Михалков в «Неоконченной пьесе для механического пианино»). Но нет и распространившейся позднее «барочности», доходившей у Лотяну до цветовой безвкусицы. Изобразительный стиль фильма «Три года» — скромный, но не аскетичный, утонченный, но не манерный — в точности соответствует идейным задачам произведения, его внутренним пропорциям.

Кстати, о пропорциях. Их тщательная соразмерность свидетельствует о том, что замысел фильма успел вызреть и отстояться. Это не удивительно: Любшин, Долинин, Фрейндлих настроились на чеховскую волну еще на съемках «Моей жизни». Да и другие участники фильма — И. Саввина, В. Гафт, А. Филозов — в своих прежних работах соприкасались с Чеховым. Новый человек в этой компании, пожалуй, лишь автор сценария А. Александров; он-то и внес в картину, наряду с бесспорным драматургическим чутьем «на Чехова», нечто вызвавшее сомнения у Т. Шах-Азизовой. Она пишет об экранизации «Трех годов»: «Без текста от автора и без внутренних монологов героев бывает не ясно, кто есть кто, каковы эти люди, что связывает их, когда и где происходит действие и т. д. Потока времени, что так важно у Чехова, нет — время дано пунктиром, мчится скачками, оставляя незаполненные, необъясненные пустоты».

Для меня, признаться, не совсем объяснимо другое: почему недоумения, сформулированные в первой части приведенной цитаты, возникли именно у специалиста-чеховеда. Что же касается так называемого рядового зрителя, то не слишком ли мы стремимся все для него разжевать — до такой степени, что становится уже и не съедобно, а привычка самому трудиться, причем как раз тогда, когда в этом возникает особая нужда, отказывает? Теперь о потоке времени и о пустотах. Анализируя в более ранней, тоже цитировавшейся здесь статье, киноверсию «Дяди Вани», Шах-Азизова называет аналогичные пустоты паузами, и даже их-то и объявляет обязательной принадлежностью чеховского экранного мира. Но там была пьеса с единством места и отчасти времени — так, видимо, рассуждала критик, — здесь же повесть, почти роман, да еще массовому телезрителю предлагаемый, так что извольте снабдить нас для ориентации закадровым текстом...

Не думаю, что подобная логика заслуживает доверия.

Допускаю и другое: что критиком руководила иная, более сложная логика, которая, увы, почему-то осталась «в подтексте». Но не грозит ли нам канонизация — как чеховских — тех или иных формальных решений при каком-то странном равнодушии к тому, что же стоит за ними? Устав от «экстремизма» и «модернизма» отдельных чеховских постановок, от режиссерского своеволия, иные из нас начинают восхвалять и такие спектакли, где вообще незаметно концепции, авторского отношения, зато есть «кантиленность» и пресловутый «поток времени», которые якобы сами по себе приближают нас к Чехову. Заметив, что на телевидении часто удаются постановки с ведущим, а лирическая проза там особенно хорошо прочитывается, делают вывод, что так и только так следует ставить как раз Чехова. Между тем и «Скучная история», и другие достижения телевизионной музы рождались всякий раз заново, от нового скрещения литературы и экранной условности, продиктованного прежде всего «откровенно личным и современным отношением к герою, его судьбе».

Можно спорить о том, насколько совершенна драматургическая ткань фильма «Три года» (сам Чехов долго и трудно бился над композицией этой повести, первоначально мыслившейся романом, и все же не был до конца удовлетворен ею). Но можно ли не заметить, что в картине этой, в отличие от мно-

жества других, — неважно сейчас, иллюстративных или экспериментальных, сделанных для кино или для ТВ, — есть душа, есть аура, и она близка чеховской, и что душа эта — сорежиссер и исполнитель главной роли Станислав Любшин?

●

Вокруг Любшина — Алексея Лаптева на экране организуется все пространство фильма и весь пронизывающий его «поток времени». И это вполне оправдано даже с точки зрения канонической чеховистики, ибо «Три года» — все же никакой не роман и побочные сюжетные линии в нем обрывисты и самостоятельного — безотносительно к Алексею Лаптеву — значения не имеют.

Да почти никто из окружающих Лаптева персонажей, перейдя на экран, развития не получил. Вот Рассудина — Алиса Фрейндлих. В повести она выписана ярче, плотнее других, может быть, потому, что некоторые черты ее списаны «с натуры» — с подруги сестры писателя Кундасовой. Грубоватую экзальтацию своей героини актриса передает безжалостно, но передает и другое: безнадежное, полное горечи чувство к Лаптеву, скрытое за агрессивной иронией, но проскакивающее «сумасшедшинками» в глазах. Вспомним крупные планы Фрейндлих, ожидающей, пока Лаптев заплатит за бедных студентов: сколько в этих крупных планах сказано без слов, без «закадрового текста». Она, эта эмансипированная женщина, принадлежащая, по ее словам, «к рабочему классу», аккомпанирует Лаптеву сильнее, активнее других. Но тоже только аккомпанирует.

Что касается остальных, то их место в картине тем более точно, чем меньше вырастают из них самостоятельные мотивы. Согласимся с Шах-Азизовой: мы «мало знаем здесь Юлию, как не знаем и Ярцева», линия которого «дана неровно, неполно». Не прописаны подробно и стародавний купеческий быт Лаптевых, и родословная героя, и атмосфера торгового дома. Но ответим себе, положа руку на сердце: разве э т о самое «чеховское» в повести, тем более — в творчестве писателя вообще? И разве для нас, свидетелей не шагов — прыжков, которые с того времени совершила история, так уж обязательно погружение в быт, в тягостную повседневность амбара, похожего и на тюрьму, и на палату № 6? Разумеется, при экранизации двух чеховских вещей (той же «Палаты...») это необходимо, но «Три года» — произведение прежде всего лирическое, хотя лиризм его и взращен на социальной почве, и в конечном счете в нее уходит своими корнями.

Так вот, почва, на которой вырастает Лаптев со своим сложным и тонким душевным миром, в картине проявлена вполне достаточно. Здесь авторы экранизации идут вслед за Чеховым, за его чудодейственным мастерством владения деталью, лаконизмом, предельной сжатостью описаний и т. п. Особенно чутки они к детали предметно-психологической, такой, как знаменитый зонтик Юлии, под которым провел ночь влюбленный в нее Лаптев и который служил для Чехова как бы свернутым сюжетом повести: «Человек был счастлив только раз в жизни — под зонтиком». Но это не значит, что они пренебрегают деталью социально значимой, заостряющей именно социальный срез того или иного характера, типа: таких деталей — выразительных, точных, превосходно «подсвеченных» и режиссерски, и актерски — в картине множество.

Как раз детали, рассчитанные на домысливание, но не довлеющие основной теме, рассыпаны по всей картине, они придают ей стройность и внутреннее напряжение, объединяют стили игры исполнителей. И если Шах-Азизова увидела в сестре Лаптева (се поразительно мягко, душевно играет И. Саввина) что-то «от Островского», а в брате — «от Достоевского», то я не усматриваю в них ни Островского, ни Достоевского. И Саввина, и Филозов — из Чехова, верны его стилистике, его поэтике.

А если и есть в самих характерах (у Чехова!) брата и сестры Алексея Лаптева что-то от Островского и (это установить гораздо труднее) от Достоевского, то чему же удивляться? Здесь ведь не стилевой разнобой актерских манер, а, говоря словами Ярцева,

скорее «доказательство богатства и разнообразия русской жизни», которая породнила и Островского, и Достоевского и выдвинула, быть может, наиболее объективного своего исследователя в лице Чехова. Б. Эйхенбаум считал одним из основных принципов чеховского творчества «стремление охватить всю русскую жизнь в разных ее проявлениях, а не описывать избранные сферы, как это делалось обычно до него»[7]. Тут было не обойтись без смешения разных живописных и психологических пластов, всегда, однако, пропущенных через кристалл чеховской объективности и чеховского лиризма.

Трое из героев фильма — «спутников» Алексея Лаптева — обрели идейную самостоятельность, большую, чем остальные. Правда, в случае Ярцева это не пошло на пользу главной теме картины. Видимо, авторы хотели нейтрализовать чрезмерно оптимистический тон высказываний Ярцева, для которого будто и не существует «проклятых вопросов», мучающих большинство чеховских героев-интеллигентов. Похоже, что они захотели увидеть в Ярцеве то новое, светлое, что зарождалось в обществе и что так трудно, в муках вынашивалось в 90-е годы русской интеллигенцией. Бодрые суждения Ярцева, по-видимому, были восприняты ими как близкие к раздумьям самого Чехова, сказавшего, когда работа над «Тремя годами» уже близилась к концу: «Ему (русскому человеку. — *А. П.*) нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство». Но в повести Ярцев — всего лишь один из п е р с о н а ж е й ф о н а, на котором развертывается драма Лаптева, этого, по выражению критика-современника, «Гамлета Замоскворечья», для которого в повести нет — и это очень важно для понимания замысла писателя — достойных оппонентов. Нет их и в фильме, хотя по иным причинам. В. Гафт с присущими ему нотками острого скептицизма подрывает доверие к оптимизму своего героя. Но не доводит тему Ярцева до ее логического конца, когда сделалось бы очевидным, на что истратилась его жизнь — определенность как-то разжижается и приобретает... совсем уж неожиданный для него оттенок того самого «кисляйства», которого — только на более высоком духовном уровне — хватает в разработке лаптевской темы.

Гораздо более убедительной антитезой Лаптеву становится в фильме его шурин Панауров в остро ироничном, сочном по краскам, богатом оттенками исполнении Ю. Яковлева. Это воплощение милой безответственности, обволакивающей пошлости, за которой — жизненная позиция, ничтоже сумняшеся признаваемая самим Панауровым: «Каюсь, иногда женщин обманывал слегка, но в отношении русского правительства я всегда был джентльменом».

Панауров внедряется в сюжет картины чаще, чем это происходит в повести, всегда готовый оттенить — по контрасту — духовность, совестливость Лаптева. Правда, противостояние этих героев настолько очевидно, что становится мало содержательным. Нет в них ни кровного, ни душевного родства, а значит, и противостояние их носит очень уж хрестоматийный характер.

Совсем другое дело — Федор Лаптев, родной и любимый брат Алексея, страшная жертва лаптевского «темного царства». Спор двух братьев о своем роде и о своей родине — идейная кульминация картины. В значительной степени благодаря ей фильм перерастает рамки просто добротной экранизации и сквозь лирический абрис камерного, «семейного» сюжета проступает острота общественных, исторических проблем. Всю их остроту и напряженность с огромной выразительностью передаст А. Филозов, создавший едва ли не самый трагический и страшный — при всей своей истинно чеховской простоте — образ в нашей творческой и экранной чеховиане.

●

> ...Напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая.
> *Чехов*

«Не нужно быть никаким заядлым фрейдианцем, чтобы признать, что без подлинной

---

[7] Э й х е н б а у м Б. О прозе. Л., 1969, с. 360.

«Три года». Панаурова — И. Саввина, Алексей Лаптев — С. Любшин

личной заинтересованности не созидаются никакие плоды творчества, в том числе и искусства слова. В данном случае Чехов сделал выразительным весь тот социальный фон, на котором держится построение рассказа «Три года», потому что он вложил туда свою плоть и кровь!» — пишет автор специальной работы, посвященной повести, П. Попов[8].

О том, что в повести отражены некоторые черты семьи Чеховых, юношеские впечатления писателя, свидетельствовал еще его брат М. П. Чехов. Все же очевидно, что и размеры миллионного дела Лаптевых, и характеристика амбара как застенка призваны перевести приметы быта средней руки торговца в более высокий, исторически обобщенный масштаб. Но, как уже было сказано, тема «темного царства» в картине не то чтобы смягчена, а скорее — не прописана детально. Лаптев-старший, которого С. Плотников играет довольно жалким и немощным, всего лишь номинальный глава рода. Его потуги на домостроевскую власть напрасны: приказчики лишь делают вид, что рабски покорствуют ему, дети, даже самые покорные, давно живут по своим понятиям. Единственное, что держит семью, — это «дело», воплощенное в обожествленных цифрах доходов, запутанных бумагах и липких, лживых улыбках приказчиков. Здесь бы дать на экране разгул стихии быта, колоритных житейских подробностей. Но режиссеров не увлекает и этот путь, что имеет свои основания.

Чехов, работавший среди целой плеяды «бытовиков», был крайне щедр на реалии окружающего быта и в то же самое время резко отрицательно относился ко всякого рода самодовлеющей описательности. Это видно по его записным книжкам, по той решительной правке, серьезным купюрам, которым он подвергал уже опубликованные вещи. Воссоздавая на экране лаконичными штрихами быт «амбара», авторы экранизации шли вслед за Чеховым, который, готовя повесть к собранию сочинений, неустанно сокращал реминисценции, относящиеся к детству Лаптевых, к жизни их предков, к истории рода. Зато тема борьбы человека с темным наследием рабства, с рецидивами лакейской психологии вышла на первый план Так было в повести, так прозвучало и на экране — значит, даже при отходе от буквы повести (таких отходов в фильме немало) режиссеры верны духу чеховской повести. В чем же это чеховское в экранизации «Трех годов»?

[8] Попов П. Творческий генезис повести А. П. Чехова «Три года». — «Чеховский сборник». М., 1929, с. 287.

«Уже в середине восьмидесятых годов, — писал К. Чуковский, — Чехов окончательно выдавил из себя последние «капли раба» и его уважение к себе стало заметнейшей чертой его личности»[9]. Об этом же писали другие авторы — А. Дерман, А. Роскин. Расходясь в деталях, они все сходятся в основном: Чехов сознательно строил свою личность, освобождая ее от всего враждебного, что было задано наследственностью, воспитанием, средой. Будучи художником по своему складу глубоко лирическим, он не мог не оставить свидетельств этого процесса «самостроительства» и в своих произведениях. Но нигде такие свидетельства не были прямыми, всегда они опосредованы объективной художественной оптикой, всюду переведены в форму диалога с лирическим подтекстом — наиболее близкую Чехову, и не только в его пьесах, но и в его повестях и рассказах зрелого периода. Все это впрямую относится именно к «Трем годам». Здесь легко различаемый автобиографизм как бы расщеплен во всей художественной структуре образов, поэтому авторам экранизации пришлось прибегнуть по существу к новому его синтезу.

Алексей Лаптев в повести занимает промежуточное положение, словно провисает между общественными сословиями: по уму и образованию он интеллигент, по источникам средств и семейным связям — купец. Последнее, кстати, подчеркнуто и в его наружности. Но главное, что определяет облик героя — это присущий ему психологический комплекс «дерева без корней», вернее, с отторгнутыми, а все равно тянущими долу корнями. «Ну что нам дал этот именитый род?.. — в запальчивости кричит Алексей брату. — Какую кровь и какие нервы мы получили в наследство?.. Я робею перед ничтожествами, скотами, стоящими ниже меня нравственно и умственно, потому что я рожден от затравленной матери, с детства забит и запуган».

В фильме герой произносит те же слова, но смысл их — не только в жалобе на наследственность. Любшин наделяет своего Лаптева одухотворенным лицом, главное же — внутренним чувством достоинства, которое более всего придает ему сходство с самим Чеховым.

Мотив роковой наследственности, физического и духовного оскудения целиком переходит в фильме к брату Алексея, Федору. Альберт Филозов остро сопоставляет в рисунке образа забитость и попытки самоутверждения, напускную благостность и сублимированную агрессивность. На том скорее «щедринском», чем «достоевском» фоне (не случайно в повести упоминание об Иудушке Головлеве), который создает Филозов, Алексей Лаптев, каким его изображает Любшин, выглядит выходцем из другого мира, а свойственный ему «комплекс купчишки» оказывается гораздо более сродни типичной интеллигентской рефлексии в духе чеховских героев.

Ибо Лаптев-купец, с присущими ему социальными атавизмами, Любшина-актера и режиссера не интересует. Вернее, он нужен ему лишь как отправная точка для исследования дальнейшей эволюции этого человеческого типа, приводящей его к высокой степени духовной, идейной зрелости. Лишь в этом качестве Любшин может доверить ему выстраданные мысли о России, которые и составляют ядро спора с Федором.

Дело в том, что Федор, который-то как раз и является подлинной жертвой «темного царства», не только не в обиде на свой род, не только чванливо горд тем, что род этот создал миллионное дело. Федор видит в своих купеческих корнях свидетельство широты натуры — исконно русской, которой ни к чему «иноземные идеишки». Он пишет брошюру, главная мысль которой такова, что вера, русский идеализм должны спасти Европу, указать человечеству настоящий путь. Но в том-то и убожество этого доморощенного мессианства, что оно опирается не на то истинно великое, что было в общественной русской мысли, и не на те вечные, нетленные, нравственные ценности, что жили в народе. Федор спекулирует философскими и патриотическими

[9] Чуковский Корней. О Чехове. М., 1967, с. 60.

«Три года». Федор Лаптев — А. Филозов, Алексей Лаптев — С. Любшин

понятиями, применяя их к уровню людей, безнадежно отравленных плебейством и лишь примазывающихся к «идее».

Отповедь такого толка «патриотам», которые всегда были глубоко чужды Чехову, вложена в уста Алексея Лаптева. Герой Любшина спорит с братом, страстно обличая «темное царство», в котором выращивают холуев и с унылым садизмом издеваются над людьми... Он спорит, обличает. Но при всем чувстве собственного достоинства нет в его гневе ни тени самодовольства — мол, я-то выбился, а вы все барахтаетесь в грязи. Нет никаких иллюзий избранничества, нет резонерства, которое так часто окрашивало на сцене и на экране тирады самых бескомпромиссных бунтарей. А есть боль, которая идет от причастности к той же общей драме, к той же социальной судьбе, жертвой которой становится Федор.

И когда Федор бросает брату тяжкое обвинение: «Мне кажется, что ты плюешь в колодец, из которого пьешь», становится ясно, что Алексей прирос не к миллионам, просто нет ему другой судьбы, потому-то он и будет страдать за себя, за своего бесталанного, душевнобольного брата, за других заблудших, ищущих света во тьме, за всю русскую жизнь — бестолковую, запутавшуюся в противоречиях, несущую на себе груз многовекового рабства.

Чехов не был бы Чеховым, если бы, рисуя нравственное противостояние двух братьев, не раскрыл в то же время их объективной общности, их идейно-социального родства. Оба они — дети своего отца, унаследовавшие его капитал, но утратившие его «классовые гены», жизненную энергию и активность. Мистицизм, суеверия, в которые ударился Федор, — тоже разновидность «кисляйства», не чуждого и Алексею, как и большей части современной Чехову интеллигенции. Душевная вялость, опустошенность, неспособность к деятельному протесту против принятых норм жизни — таковы слагаемые исторической драмы не только Лаптевых, но и героев многих произведений Чехова — «Моей жизни», «Бабьего лета», «Рассказа неизвестного человека» и других. Сам Чехов достаточно высоко поднялся над этими процессами, чтобы отразить их объективно, во всей их исторической определенности. В этом отношении фильм Любшина и Долинина не столь объективен и в этом смысле, вероятно, уязвим: исторически преходящее, ушедшее вместе с эпохой интересует постановщиков ровно настолько, насколько все это оттеняет и высвечивает непреходящее, так сказать, под-

временно́е значение, содержание духовной эволюции, переживаемой Алексеем Лаптевым.

И в этом они — тут нет никакого противоречия — глубоко верны автору повести, который, не сливаясь нравственно ни с одним из персонажей, даже с Лаптевым, стремится понять их драмы как отражение объективных противоречий современной российской действительности. И эту невыспреннюю чеховскую гуманность, эту боль за русского человека, за несомый им груз прошлого, эту веру в обретение им своего исторического достоинства автор «Трех лет» пронес через всю жизнь и все творчество. Не это ли самое ценное, и не важнее ли это для нас, чем даже самая скрупулезная социология? Ведь *истинно чеховское*, воплотившееся в фильме и в его главном герое, не в социологии, а в психической эволюции героя.

●

> Человек рожден для счастья, как птица для полета.
>
> *Короленко*

В воспоминаниях Короленко приводится разговор двух писателей о трагической судьбе Гаршина. Короленко казалось, что «если бы можно было отвлечь Гаршина от мучительных впечатлений нашей действительности, удалить на время от литературы и политики, а главное, снять с усталой души то сознание общей ответственности, которое так угнетает русского человека с чуткой совестью... — то, думалось мне, большая душа могла бы еще расправиться». Но Чехов считал иначе: «Нет, это дело непоправимое: раздвинулись какие-то молекулярные частицы в мозгу и уж ничем их не сдвинешь...» [10]

В одной из недавних критико-литературных дискуссий довелось прочесть: «Художественное запечатление совести — вот наиболее важная и наиболее яркая грань авторского психологизма». И впрямь, что изменилось за последние сто лет, даже с учетом достижений психоанализа, в психологической природе творчества? Бесспорно, не подавленные биологические инстинкты определяют общественно значимые слова и поступки, а наоборот: самое затаенное личное обретает общечеловеческий смысл, когда освещается совестливостью художника. Во всяком случае, именно такое соотношение «частного» и «общего» в традициях отечественной литературы. Невозможность — объективная и субъективная — для русского человека уйти в скорлупу частной жизни достаточно проиллюстрирована и биографией, и творчеством Чехова — хотя бы хрестоматийно известной поездкой на Сахалин и хрестоматийным рассказом «О любви». Но именно непоглощенность миром интимных переживаний парадоксальным образом окрашивает его, этот мир, какой-то особой нежностью, чистотой, психологической утонченностью — качествами, ценимыми в русской литературе со времен Тургенева.

Любшин безошибочно почувствовал эту лирическую чеховскую ноту, ее связь со всем мировоззрением, со всем строением души писателя. Причем речь идет не об искусной имитации — о сходном устройстве художественного слуха, чуткого к голосу совести.

Любовь обрушилась на Алексея Лаптева как незаслуженный, неоценимый дар. И даже то обстоятельство, что юная провинциальная барышня Юлия не вспыхнула враз ответным чувством, еще не предвещало драму. Она согласилась стать его женой — и, право, казалось, не может молодая женщина не полюбить такого светлого, умного, красивого человека, каким играет своего героя Любшин. Быть может, отсрочка драмы происходит в фильме и потому, что молодая актриса С. Смирнова не настаивает на каких-то особых достоинствах своей героини. Интеллигентность, религиозность, тяга к душевной гармонии — все эти черты в портрете Юлии не проявлены, они словно подразумеваются, и этого довольно.

Все же драма происходит — в силу объективного течения жизни, частной жизни героев, общей русской жизни. Богатство становится проклятием и для самого Лаптева, и для его молодой жены. Достаточно унижающей догадки, будто Юлия согласилась выйти замуж из-за денег; Лаптев знает, что это не так, и все же догадка, раз возникнув,

[10] Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 114.

мучит, не отпускает. Скрашивают жизнь, но не скрепляют семейные узы друзья, развлечения, наслаждение искусством, которое «мало-помалу приелось и превратилось в скучную, однообразную обязанность». Московская жизнь Лаптевых уныла и безрадостна вопреки тем запасам духовности, которые заключены в каждом из них, но не находят выхода. Добавляются полной мерой семейные невзгоды: болезнь брата, смерть сестры, в довершение несчастий умирает единственная дочка Лаптевых, ставшая на короткое время смыслом жизни для Юлии.

Драма зреет подспудно, не вырываясь наружу, но неумолимо подтачивая душу. Что там: давно она уже не зреет, а вовсю пылает, опаляя, сжигая клетки, те самые «молекулярные частицы», которые у Гаршина раздвинулись в мозгу, у Чехова — в легких, а у любшинского героя на наших глазах изменили выражение лица, интонации, походку. Чем ближе к финалу картины, тем более Лаптев становится похож на Чехова, и сходство это, намеченное легкими пластическими штрихами, идет изнутри, от родства переживаемого ими обоими.

Как Чехов относился к любви? На этот счет есть много противоречивых свидетельств. Записные книжки писателя пестрят попытками определения этого неуловимого чувства.

«То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» [11].

«Любовь есть благо... Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной, то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей» [12].

«Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» [13].

О любви, о природе ее неустанно говорят, спорят персонажи повести «Три года», можно подумать, выясни они этот вопрос — и настанет всеобщая мировая гармония. В этом есть, конечно, некий ностальгический смысл: ведь в мире Лаптевых, амбара, провинциальной и московской суеты-скуки, даже в среде «новых людей» фатально недостает любви. И все же неправы те, кто расширяет это наблюдение до культа всечеловеческой любви, пусть даже поверяемой каждодневным бытом. Чехов далек от толстовства, он — вне христианской морали, не против, а вне, по ту сторону ее. Религиозность Юлии не спасает от внутренней пустоты, не заполняет трещин сознания, произведенных жизнью.

Если и можно говорить в отношении Чехова о каком-то культе, то он — в его упрямом стремлении к счастью, к идеалам, которым нет места в действительности. Этот культ по своей сути трагичен, но явлениям его не свойственна стоическая напряженность, они натуральны и спонтанны, как тяга к природе, к земле, к свету... В этой неповторимой чеховской тональности выдержан финал картины, ставший ее не только сюжетным, но и «музыкальным», и философским итогом.

Едут в пролетке на дачу Лаптев с Ярцевым, как всегда, спорят о самых главных вопросах жизни — ее смысле, призвании, о судьбе России. И в словах каждого есть своя правота, но нет завершенности. Ее и быть не может: слова, слова, слова... А потом Лаптев поднимается по косогору, где его ждет Юлия, и они вместе идут к дому, к ним подбегают две девочки — племянницы Лаптева, все что-то свое говорят, а камера сопровождает героев вдоль аллеи. «Ты знаешь, я люблю тебя. Мне без тебя скучно», — говорит Юлия мужу, и признание это, впервые прозвучавшее за три года, кажется таким ненужным среди летней тишины и зелени, когда счастье, покой, кажется, разлиты в самом воздухе. Лаптев пересказывает московские новости, за кадром вступает виолончель, и мерно звучат слова: «Сколько перемен за три года... А должно быть, придется жить тринадцать, тридцать лет... Что нас ожидает в будущем?»

---

[11] Цит. по кн.: Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976, с. 87.
[12] Там же, с. 88.
[13] Там же, с. 379.

Типичный чеховский мотив оборвался бы неопределенной лирической нотой, если бы не лицо, не глаза Любшина — Лаптева, в которых запечатлелось все пережитое — и всплеск, и надежды, и крушение любви, и осознание своей судьбы, и еще многое из того, что составляет внешнее и внутреннее содержание русской жизни. Можно было бы назвать это пресловутым «подтекстом», если бы не столь явно слышалось созвучие каждого кадра финала той мощной мелодии страстей и светлой веры, которая изнутри взрывает чеховскую гармонию и в то же время как бы заново образует ее.

О. Ковалов

Экспериментируя в области жанровых структур...

«ДИКАЯ ОХОТА КОРОЛЯ СТАХА»
Сценарий В. Короткевича. В. Рубинчика. Постановка В. Рубинчика. Оператор Т. Логинова. Художник А. Чертович. Композитор Е. Глебов. Звукооператор В. Морс. «Беларусьфильм», 1979.

Андрей Белорецкий постучится в ворота замка в ту ночь, когда ненастье разыграется не на шутку...

Начальные кадры фильма «Дикая охота короля Стаха» хочется описывать примерно так, интонируя словесный ряд в духе традиций романтической литературы. Прежде чем мы узнаем, что время действия фильма — 1900 год, а место — глухой уголок Западной Белоруссии; что герой — петербургский студент, член географического общества и собиратель фольклора, вплетутся в раскаты грома жалобно взмывающие голоса отдаленного хора, накатится упругий стук копыт невидимых всадников, словно окружающих во тьме усадьбу, отрезанную от мира стеной ливня, мрака и густого кустарника, и ворота, через «глазок» которых Белорецкого будет настороженно изучать чей-то зрачок, неизбежно покажутся воротами замка из «готического» романа — воротами, которые впустят заплутавшего путника в обиталище фамильных призраков, чья легкая поступь в первую же ночь поднимет его с жесткого ложа...

В одноименной повести В. Короткевича, по мотивам которой поставлен фильм, «готические» контуры лишь мерцают сквозь ткань повествования, настоянного на фольклорно-этнографической поэтике. Даже тени ее нет в фильме; экран здесь предлагает изобразительные формулы, чуждые не только этнографии, но и не закрепленные за конкретно-историческим моментом. «Готическая» атмосфера реконструирована в фильме так тщательно, что растворяет в себе приметы другого времени: так, мы не сразу заметим, что в руках у молчаливой старухи, вводящей Белорецкого под гулкие своды, будет не свеча, а керосиновая лампа. Таинственность происходящего станет нагнетаться от кадра к кадру; на всем протяжении неспешно разворачивающегося кинозачина будут тщательно расставлены тревожные акценты.

Раскат дробных звуков, доносящихся с верхнего этажа, всполохнет ужас в глазах Надежды Яновской (Е. Димитрова), молодой хозяйки имения, — ужас будет неподдельным, но настолько привычным, что даже не оборвет ее учтивую беседу с Белорецким, ночным гостем.

С катафалкообразного, даже на вид неуютного ложа Андрея поднимет и заставит бродить по переходам замка резонирующий шепот старухи ворожеи. Белорецкий увидит поднимающийся со дна сводчатого подвала курган птичьего пуха — над телом полупогруженной в него Яновской делает странные пассы ворожея, а сам курган зорко охраняет мягко ступающий домоправитель.

«Дикая охота короля Стаха». Андрей Белорецкий — Б. Плотников

Назавтра будут именины хозяйки замка, и мы почувствуем, что темный портрет в тяжелой раме неспроста, а с каким-то тайным значением подарен Яновской — недаром, оставшись одна, Надежда окатит его из кубка зельем, и с портрета в ее лицо вскерлится зловеще косящий глаз дальнего предка, князя Романа.

Итак, романтические декорации расставлены, герои на местах: заплутавший путник, страдающая героиня-затворница, странный, что-то скрывающий управляющий, колдунья... Все готово к тому, чтобы клубы мистического тумана сгустились в обязательные для «готического» жанра фигуры призраков. Мы ждем их, и они появятся.

Управляющий имением Игнатий Гацевич (А. Филозов), со значением поглядывая на Белорецкого, раскроет и начнет читать, еле удерживая на весу полуистлевший фолиант, на пожелтевшие страницы которого словно отряхнула свои последние листья та злосчастная осень, когда хитростью заманил на гибельные болота коварный Роман Яновский своего соседа, короля Стаха, да и перерезал там всю его дружину со славным королем. Но недолго торжествовал Роман: однажды ночью настигли его на вересковой пустоши тринадцать молчаливых всадников, летящих под луной на долгогривых огнеглазых конях, и разорвалось от ужаса сердце Романа. А дикая охота продолжала мчаться через годы и столетия, сметая с земли род Яновских...

Гацевич эффектно оборвет чтение, искоса поглядывая на студента. Материалист Белорецкий в замешательстве, мы удовлетворены: «готический» мир фильма обрел завершенность. Но прежде чем развернется действие, мы отметим про себя, как необычен для нашего экрана кинематограф подобного рода — экзотический по материалу, романтический по духу и, главное, бесконечно далекий от проблем, волнующих современного человека. Но нам уже не остается ничего другого, как принять «условия игры», обозначенные авторами, и предположить, что перед нами — опыт переложения на экран образного мира «готической» литературы. И нами уже предвкушается тот полуза-

бытый сладкий ужас, с которым некогда жадно поглощались строки романа тайн, спрятанного под одеялом...

Но что-то не приходит то блаженное детское ощущение; отчего бы это? Может быть, оттого, что и в замке, и в фильме призракам «тесновато»? Замок периодически осаждает «дикая охота», по его коридорам ночами бесшумно пролетает «голубая женщина» и разгуливает некий «маленький человек», предвещающий смерть...

Не пародия ли перед нами? Нет — лента серьезна и умело балансирует на грани, отделяющей «фильм ужасов» скорее от стилизации, чем от пародии. Дело в том, что романтическая таинственность исчезает из фильма как раз в те моменты, когда, казалось бы, она должна достичь своего пика — в моменты наших встреч с призраками.

Вот нарастающий стук копыт врывается под своды замка. Лица Белорецкого и Надежды вытягиваются от ужаса, экономка глухо рыдает, Гацевич в полуобмороке... Но призрак, как известно, пугает бесплотностью, бесшумностью скольжения в воздухе («потусторонние» эффекты повести В. Короткевича строятся именно на этом свойстве призраков). В фильме ужас героев вызывает нарастающий грохот копыт. Стало быть, «охота» вовсе не призрачна?

В свое время В. Г. Белинский, находя изъяны в повести Гоголя «Вий», сочувственно цитировал Шевырева: «Ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность: если же вы в призраке умеете разглядеть слизистую пирамиду, с какими-то челюстями вместо ног и языком вверху, тут уж не будет ничего страшного, и ужасное переходит просто в уродливое»[1]. Действительно, уж на что «абстрактен» такой «художественный материал», как слово, и то, чуть более жирно очертив словом фантастический образ, можно придать ему физиологическую окраску, разрушающую саму природу фантастического. Что ж говорить о кинематографе, который, в отличие от слова, дающего импульс работе воображения, призван показывать объект как таковой! Ощущая это, режиссер и оператор стремятся при помощи изобразительной экспрессии кадров очертить «таинственное» переменчиво-неуловимым контуром. Смутная тень бегущего «маленького человека» мелькает за грязными стеклами полусвода-колпака, покрывающего библиотеку имения; операторская оптика растягивает по вертикали фигуру «голубой женщины»; изображение Белорецкого, вглядывающегося во тьму, многократно дробится, словно отраженное в гранях кристалла; лицо Гацевича, перекрываемое полым шаром стеклянной лампы, расползается в бесформенную маску. Все эти приемы, размывающие очертания объектов, сигнализируют о «страшном», словно подсказывая, даже навязывая соответствующую зрительскую эмоцию. Тем самым кадр превращается в обозначение «страшного», а сам страх снимается. Ведь знак как таковой рассчитан на опознавание, не более; в силу своей природы он вовсе не должен вызывать какую-то эмоцию.

Но кадры фильма, временами грозящие срывом в полную беспредметность, все же не превращаются в кадры-знаки: они достаточно длинны для того, чтобы мы могли полюбоваться голубым тюлем, окутывающим фигуру таинственной ночной гостьи, и разглядеть, что «маленький человек», являющийся, по легенде, вестником смерти, и есть маленький, лобастый человек, с шумным плеском загребающий ножками мутные воды, невесть когда затопившие библиотеку имения. Тут бессильна фонограмма, воем и скрежетом сопровождающая изображение: призраки вынуждены «функционировать» в системе предметнейшего из искусств, неминуемо наделяющего их плотью. Демонстрируя объект, кинематограф «договаривает» то, о чем умолчало бы слово.

Этот «побочный эффект» более радикально разрушает убедительность фантастических образов, чем даже явление «слизистой пирамиды» — призрак кажется не таинственным и не уродливым, а просто обыденным; не неведомые стихии вспенивают накидку «голубой женщины», а сквозняк, продувающий длинные коридоры поместья.

[1] Белинский В. Г. Избр. соч. М., 1948, с. 78.

«Дикая охота короля Стаха». Игнатий Гацевич — А. Филозов

Просчет это или расчет? Поначалу трудно ответить на этот вопрос, так как авторские намерения не до конца выявляются здесь художественной плотью фильма. Для того чтобы действие воспринималось как пародия, ему не хватает иронической подсветки; но перед нами и не «фильм ужасов», ибо система условностей этого жанра здесь то и дело нарушается; фильм не воспринимается и как стилизация, ибо его стилистическая целостность размывается введением такой, скажем, фигуры, как резонер Светилович (А. Харитонов), всклокоченный бунтарь в студенческой тужурке, обличающий местную знать даже на именинах молодой хозяйки имения. Происходит постоянная стилистическая «расфокусировка» действия, и наступают моменты стилевого «безвластья», когда объекты, по традиции закрепленные за определенным жанром, начинают вдруг выступать в своем прямом, изначальном назначении — тогда в фильм входит невольный, незапрограммированный комизм. Такова сцена в заброшенном поместье, где «жуткий» антураж — темные портреты, завешанные крепом зеркала, разверстый гроб, над краем которого то закатывает глаза, то безумно улыбается юродивая барыня (В. Шендрикова), — воспринимается как простодушная попытка «попугать» зрителя.

Но есть в фильме кусок «с призраками», где сильный эффект производит именно материальная ощутимость изображения. Это эпизод первой встречи Белорецкого с «охотой».

...Белорецкий, без видимой цели склонившийся над стынущей болотной лужицей, поднимает голову: уж не послышался ли ему этот протяжный звук отдаленного охотничьего рога? И вот, не веря глазам, он уже различает за стволами чахлых берез и ветками продрогших кустиков движение серых теней, скользящих по склону под нарастание странных звуков, раздирающих осенний воздух.

Андрей метнулся в сторону, ноги сами по-

несли его прочь. А появившиеся из-за бугра всадники уже устремляются вниз, к Белорецкому, чья фигура парит над болотными кочками, медленно вскидывая ноги, словно налитые свинцовой тяжестью. Бег Белорецкого снят «рапидом», и прием, ставший операторским «общим местом», здесь остро передает мучительное ощущение преодоления воздушной среды, вдруг сгустившейся, сковавшей движения рвущегося от опасности человека. Изображение скачущих всадников тоже деформировано — оно растянуто по горизонтали, что одновременно и «дематериализует» охотников, превращая их в стелющиеся по земле серые пятна, и наливает этот движущийся контур грозной силой: широкогрудые битюги, вбивающие копыта в гудящую землю, словно расплющены собственной неимоверной тяжестью.

Кадры с бегущим Белорецким воскрешают ощущение нашей собственной неповоротливости во время тяжелого ночного кошмара. Именно для кошмара характерно ощущение противоестественно и жутко сцепленных физиологических реалий — и тяжесть этого ощущения вошла в фильм В. Рубинчика. Некогда цельный, завершенный мир, созданный «готической» поэтикой, дал здесь трещину — на наших глазах он будет медленно расползаться по швам, словно оседая под неодолимым напором посторонней силы. Сквозь проломы в романтической декорации, истлевающей в осеннем парке, мы различим совсем иной пейзаж.

Имение Яновских стоит на болоте, как и замок Эшеров. Болото покрыто осенней ржавчиной, оно бескрайне и бесприютно — но пространство это, просвистанное сырыми ветрами, обжито персонажами, имеющими мало общего с «готической» поэтикой.

С размытого дождевой моросью горизонта порывы ветра пригонят не только клочья холодного тумана, но и тонко свистящую пулю, ранящую Белорецкого. И Светиловнч, покачиваясь, появится из-за стены затерянной в болотах каплицы, чтобы упасть на руки подбежавших друзей, окропляя своей кровью студенческую тужурку, и мертвый Гацевич будет ничком лежать в стынущей болотной луже — само пространство словно убивает, стирает с земли персонажей. «Рок» здесь деловит и прозаизирован, смерть является без романтической атрибутики — не в развевающемся саване, а в халате судебного врача, и не коса будет ее эмблемой, а хирургический скальпель, брошенный в клокочущий кипяток. Полицейские чиновники будут повторять положенные манипуляции над телом очередной жертвы с той же затверженной методичностью, с какой вращающийся валик музыкального ящика, заменяющего «старомодный» орган в поместье Яновских, воспроизводит механическую мелодию: вспыхнет магний над телом, распростертым в травяной ржавчине; будет для чего-то измерен клочок болота, на котором обнаружен труп; жандармы и «казенные люди» неторопливо закурят, пока носилки с телом вдвигают в темную утробу полицейской кареты; карета тронется и завихляет по разбитым колеям, теряющимся в хмурой мути; над болотом опустится низкое осеннее небо, и сквозь дождевую пелену будут чернеть зонты и мокрые спины гостей, разбредающихся с именин Яновской — их покачивающиеся силуэты растают меж стволами чахлых берез; а по опоясывающей болото дороге, подскакивая на ухабах, как старая граммофонная игла, скользящая по краю заезженной пластинки и спотыкающаяся на ее неровностях, катится коляска с безумной барыней, судорожно поглаживающей прижатую к груди черную курицу. Маленькая шляпка ее надвинута на лоб, бледное лицо зарылось в мех горжетки — только дико горящие глаза диссонируют с пластически воссозданным типом скорее горожанки 20-х годов нашего века, чем уездной помещицы XIX.

Кадр с плывущими в туман мокрыми зонтами пронизан какой-то «чеховской» тоской; кадр, в котором вместе с фигурами полицейских чиновников над телом убитого словно склонился и громоздкий ящик фотоаппарата, — легким «абсурдизмом». Как и типаж юродивой барыни, эти кадры словно случайно забрели в «готический фильм». Сначала досадуешь на инородные вкрапления, затем в этих наращивающихся отступлениях от поэтики, поначалу

тщательно воссозданной в фильме, начинаешь различать контуры определенной смысловой конструкции.

●

Случилось так, что на двух наших киностудиях — белорусской и грузинской — почти одновременно были сняты два фильма, мотивы и фабульное строение которых оказалось удивительно схожими, — «Дикая охота короля Стаха» В. Рубинчика и «Грузинская хроника XIX века» А. Рехвиашвили. Эти фильмы даже поддаются общей аннотации, примерно такой:

«Действие фильма происходит в конце прошлого века. В отдаленную (белорусскую, грузинскую) деревню приезжает студент, выпускник Петербургского университета. Он становится свидетелем происходящих здесь драматических событий. Местные богатеи, опираясь на поддержку царских чиновников, запугиванием и подкупом держат в повиновении здешних крестьян. Студент отважно вступает в борьбу с богатеями, несмотря на то, что его жизнь подвергается опасности. Его борьба не проходит даром: крестьяне понимают, что только активное противодействие силам зла сможет изменить их судьбу».

Поразительное родство этих талантливых фильмов скрывает их глубинное различие.

«Хроника XIX века» — сказано в титрах фильма Рехвиашвили. Однако в сложный поток его визуальной ткани словно по ошибке вмонтированы реалии «хроники» совсем иных времен: покрой пиджаков, лимузин, мелькающий рисунок Магрита, край холста Модильяни, торчащий из-за чиновничьего шкафа, пришли сюда из XX века. В фильме Рубинчика резко диссонансных атрибутов нет, но кадрам здесь порой придана своеобразная «проницаемость», что позволяет с равным основанием отнести их как к концу XIX века, так и к любому году XX — кадры словно обжиты надвигающимся XX веком. Временные потоки здесь стянуты в единый зримый миг, в котором сосуществуют и «призраки прошлого», и «призраки будущего»; причем фабульные функции «призраков» остроумно поделены: те, из прошлого, убивают, а эти, из будущего, подбирают трупы и заводят следственную волынку — ведут учет мертвецам.

Белорецкий замрет, ощутив роковую орбиту, втягивающую в себя и убийц, и жандармов, и тех, кто своим лихорадочным бегом по кромке этого круга желает хоть на секунду отсрочить гибель, которая рано или поздно настигнет их на этих заболоченных пространствах. Все шатко, неустойчиво, зыбко, и Белорецкий, который не верит в мистику, становится той точкой надежности, что притягивает к себе нуждающихся в защите. Стоит его высокой фигуре появиться на изъеденной туманом равнине, как сырой ветер словно прибивает к нему стайку оборванных ребятишек, чьи фигурки, трусящие за возком, по видимости бесцельно кружащимся вдоль болота, смутно рисовались за пеленой дождя, — нужно же к кому-то прибиться в этот промозглый день нищим сиротам, чьи родители сжиты со света чудовищной «охотой».

Белорецкий — хрупкий, задумчиво-деликатный интеллигент с мягкими чертами лица; в его внешности нет ничего традиционно «героического». Но, быть может, есть смысл в том, что именно этот почти бестелесный юноша призван остановить разрушительный порыв тупой и слепой конницы Стаха?

Эту роль не случайно исполняет Б. Плотников, несущий актерскую тему обманчивой слабости. В фильме Л. Шепитько «Восхождение» его герой-партизан силой духа побеждает экстремальную ситуацию, перед которой пасовала традиционная сила, воплощаемая его напарником. Эта ситуация предлагала герою Плотникова «черно-белую» картину мира, резко разделенного на свет и тьму, между которыми он волен был осуществить выбор. Ситуация Белорецкого лишена этой ясности: мир застыл перед ним в своей непознаваемости.

С автоматизмом вращающихся валиков музыкального ящика и низшие, и высшие полицейские чины, призываемые Белорецким разомкнуть круг убийств, будут под монотонное рявканье духового оркестра проговаривать однообразную, всегда узнаваемую аргументацию невмешательства, аранжированную либераль-

ными признаниями, общефилософскими рассуждениями о тщетности мирового переустройства, а также замаскированными угрозами и «маленьким неофициальным советом» не лезть в чужие дела и уносить ноги из уезда, пока еще не поздно.

Эта навязчивая, тупая повторяемость словесных блоков — случайность? Результат заговора? Следствие закоснелой единообразности мышления? А может, это оборотень водит за нос Белорецкого, являясь в обличье то простоватого пристава, то утонченно ироничного следователя с мефистофельски заостренной бородкой? Белорецкий пытается стряхнуть с себя наваждение, чувствуя, что словесный ритуал парализует его волю, как заклинания ворожеи над телом Яновской. Если почти случайны оболочки людей, произносящих словесные формулы, то что за сила стопорит следствие, незримо охраняя конвейер убийств? Попытки разгадать преступления увязают в крючкотворстве, как ноги в болоте. Белорецкий вступает в царство зыбкости, прикидывающейся стабильностью. Здесь нет колышущихся в воздухе призраков, здесь его обступают прозаические реалии, рутина полицейской жизни: растопыренная среди рыжих болот треножа громоздкого фотоаппарата, покрытые пылью стопки «дел» в канцелярии; грязноватые пятки покойника, торчащие из-под казенной простыни; скальпель с пятнами крови, брошенный в тазик. Эти реалии, поданные крупным планом, словно теснят с экрана людей, но — странное дело — сообщают киноповествованию естественность, снимающую то несколько неловкое напряжение, с которым воспринималась вся линия призраков, безобразничающих в замке. Два плоско-казенных портрета монарха, впритык висящих на стене канцелярии, органичнее вписываются в кадр, чем романтически устрашающий портрет Романа Яновского. Не дробное постукивание шагов «маленького человека» заставляет вздрогнуть в кресле, а пронзительное взвизгивание медицинской тележки, откатывающейся в сторону от досадливого толчка пристава. Кафель покойницкой оказывается более «кинематографичным», чем повитые плющом стены замка. Романтическое отступает под натиском реальности. «Готический» фильм на глазах становится фильмом «про жизнь».

●

Наделение вещи интенсивной «внутренней жизнью» — не новая идея в изобразительном искусстве XX века. У экспрессионистов вещь сражается с мирозданием, кривляются дурашливые объекты дадаистов, даже бублик у Кирико «мыслит»... У Леже вещь «добра» — она словно согрета теплом рабочей ладони, в объекте выявлена ее связь с окружающим миром. Напротив, вещи Дали — «злые» вещи, будь то змеей изгибающаяся чайная ложка или нелепым плодом свисающая с голой ветви телефонная трубка. Намеренно привычная, примелькавшаяся в быту вещь выдернута из повседневного контекста, ее связь с миром разорвана. Вещи здесь — случайные оболочки хаоса.

Принято считать, что в кинематографе именно А. Хичкок сделал ошеломляющее открытие: оказывается, на экране могут быть страшны поворачивающаяся дверная ручка, сток ванной, столовый ножик, оставленные зубцами вилки борозды на скатерти. Да, Хичкок зафиксировал подобный аспект восприятия обыденной вещи, но образный анализ этого явления был произведен в кинематографе задолго до появления его фильмов.

Прием использования предмета не по назначению, «всаженный» в условную эстетическую среду «слапстик-комедии», ведет к веселой кутерьме вещей, поднимающих бунт против хозяина. Но когда в фильме Эйзенштейна «Стачка» те же «гэги» наливаются скрежещущей материей мира безусловного, они становятся странными и страшными: бурлескный прием обливания служит основой одной из самых жутких сцен фильма — водой «расстреливают» толпу[2]. Еще более чудовищный «гэг» существует в сценарии Н. Агаджановой-Шутко и С. Эйзенштейна «1905 год» (1925): из пожарных брандспойтов нефтью поли-

[2] См. наблюдение в кн.: Белецсон А. Кино сегодня. Очерки истории советского киноискусства. (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн). М., 1925, с. 81.

«Дикая охота короля Стаха». Вдова Кульши — В. Шендрикова

вается подожженное здание театра, где люди спасаются от погромщиков — здесь разрыв между функцией объекта и его использованием особенно нагляден.

Этот разрыв, казавшийся когда-то издержкой метода молодого Эйзенштейна, был подтвержден самой реальностью XX века, порой обгоняющей самый болезненный вымысел сюрреалиста. Средства информации приносят то сообщения о душевых стадиона в Сантьяго, превращенных в камеры пыток, то фотоснимок обычного кресла, выпустившего пружины из-под продранной обивки, — оно переоборудовано в электрический стул. Мотыга издавна считалась символом мирного крестьянского труда, но отнюдь не в этой своей изначальной функции она использовалась полпотовцами, экономящими боеприпасы, как главное оружие построения «крестьянского социализма» в Кампучии.

И этот разлад между назначением и использованием ощутимо отзывается в социальной практике XX века: ученый — шарлатанствует, полицейский — заметает следы, врач — обрекает на смерть, художник — «программно» отказывается от искусства. Эти разрывы между обозначением и сутью, лозунгом и делом фиксирует искусство. Там, где мышление начетчика видит излом сознания или формальный выверт, происходит образный анализ реальных явлений общественной практики. Вот холсты Джорджа Тукера, самого тревожного и странного «социального реалиста» США 30-х годов, — на них застыли узники учреждений. Здесь что ни фигура, то загадка: почему один мужчина рыдает, а другой — спит, бессильно привалившись к стене? Почему пугливо озирается эта женщина? Кого выслеживает этот мужчина с поднятым воротником? Почему на виду у всех так обреченно, словно прощаясь навеки, обнимаются парень и девушка? Вдоль коридорных стен протянулись чемоданы с бирками — эти люди куда-то едут? В тюрьму? В изгнание? В лагерь смерти? Для холста это не имеет значения, ибо лабиринт с перегородками, куда втиснуты фигуры, равновероятно может оказаться и присутственным местом, и полицейским участком, и биржей безработных, и станционным залом ожидания, и тюремной комнатой свиданий. Холст оказывается формулой мнимой стабильности — поэтому так педалируется навязчиво

зримая оболочка реалий при ускользании ее смысла.

К этой формуле приходят Рехвиашвили и Рубинчик. Нико из «Грузинской хроники», воюющий за права крестьян с некой чиновничьей «мафией», обнаружит, что канцелярия изборождена такими же извилистыми тропками, полна силков и ловушек, как и темный, недобро шелестящий листвой лес, который в конце концов поглотит правдоискателя. По сути, в том же положении и Белорецкий. Завидев мелькнувшую в глубине коридора голубую накидку ночной гостьи или силуэт «маленького человека», он пускается в погоню за этими дразнящими, ускользающими тенями, но, оказывается, ухватить за шлейф призрак легче, чем изменить ход казенной государственной машины. Так что же, значит, она всесильна?

Пестрый возок скоморохов не доехал до цели, высыпал в сугроб свой скарб, тут же безжалостно изрубленный, растоптанный — рядом с деревянными куклами полегли в снегах и сами артисты — к торжеству скалящейся из-под снеговой шапки уцелевшей куклы, изображающей смерть. Конница Стаха уничтожает бродячий вертеп. Какой, казалось бы, урон могут нанести ей простодушные скоморошьи представления о победе студента над деревяшкой-королем? Огромный! Скоморохи вырывают из-под копыт призрачной конницы основу, благодаря которой она и может существовать, — с т р а х. Только страх, парализующий округу, мешает людям положить конец набегам призраков. Фантом, сам по себе прозаически пошлый, драпируется в тогу демонической непознаваемости, поэтому нет верней способа убить наваждение, чем выволочь его на свет. Для этого нужен наивный андерсеновский мальчик, над которым не властны ни гипноз беснующейся площади, ни срам, освященный титулом. Нужен скоморох, всенародно осмеивающий короля. Нужен умница-интеллигент Белорецкий, призванный указать людям на очевидное: призрак — всего лишь кукла, марионетка, которую дергают за ниточки конкретные люди. Фантом властен над инстинктом, но не над разумом. Поэтому в фильмах Рехвиашвили и Рубинчика бой с ним принимают хрупкие мыслители.

Мир «Грузинской хроники» — целостное ядро: временные потоки здесь слитны, симультанны — они спрессованы в единый миг. В фильме Рубинчика они расслоены: комплекс «средневековье» и комплекс «XX век» существуют здесь суверенно. Замок Эшеров испепелит молния — мир готики в фильме медленно разваливается под напором мира регламента; таков замысел. Однако природа киноизображения противоречит здесь заданной киноконструкции. Комплекс «XX век» носит намеренно предметный, чуть ли не «гиперреалистический» характер, но и комплекс «средневековье» предметен, только невольно: из-за неточной дозировки режиссерских средств материальность призраков может показаться досадной, непреднамеренной случайностью. Комплекс «средневековье» и комплекс «XX век» переводятся в единую повествовательную плоскость. Сцепки между ними становятся связями, определяющими восприятие содержательного слоя фильма. Фабула начинает преобладать над смыслом. Присутствие Белорецкого в фильме постепенно сводится к тому, чтобы быть «курьером» между двумя созданными в нем мирами и толкователем-материалистом «потусторонних» чудес. Такое превращение оригинально задуманной киноструктуры скашивает ее в сторону детектива, разочаровывающего элементарностью финальных «разгадок».

«Маленький человек» оказывается несчастным братом Гацевича, которого тот прячет от людских глаз, позволяя гулять по замку лишь в ночные часы — оттого карлика Базиля и принимают за привидение.

«Голубая женщина» — сама Яновская, которую ночные страхи сгоняют с ложа и заставляют прятаться в темных углах замка, сжавшись в дрожащий комочек.

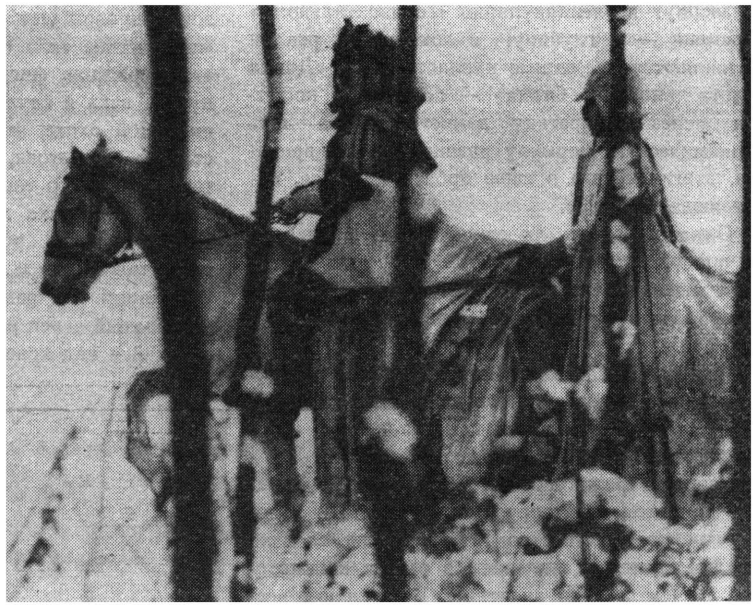
Под зловещими саванами всадников Стаха — причудливейшие муляжи из костей, палок, перьев и соломы, увенчанные рогатыми черепами (внутри фильма они составляют самостоятельную эстетическую ценность как стилизация под некий «народный поп-арт»).

Жутких всадников соорудил и пустил гулять по свету толстый Дуботовк (Р. Филиппов), сыплющий прибаутками косматый барин-хлебосол, опекун Яновской. Диковинный спектакль понадобился ему, чтобы свести с ума Надежду и завладеть замком, а заодно «попугать» (а то и прибить, если потребуется) кое-кого из здешних непокорных «мужичков».

Однако проблематика фильма предполагала создание такой образной системы, что «размыкалась» бы в историческую перспективу и тем самым высвобождала внутри фильма пространство для раздумий. Этого не происходит; заданность киномодели как бы перестраивает фильм на ходу, перемещая его акценты. Меняется трактовка предметного мира: вещь-загадка «высокого» искусства XX века подменяется уликой детектива, «вещью-отгадкой». От вещи отсекаются смысловые нити, тянущиеся фабульные пределы, познание ее кончается вместе с последним повествовательным аккордом. Замкнутая, жестко смоделированная фабула мешает увидеть другую «модель», заявленную фильмом В. Рубинчика.

...Фантомы разоряют трепещущую округу — пришлый студент-петербуржец объявляет им войну. Ободренные мужики берутся за вилы — помещик убит, его логово сожжено, призраков больше нет. Но у стен замка уже орудует банда чиновников, мелькают солдатские штыки, ставится полосатая будка часового. Приходит регламент, а на него с вилами не попрешь. Пристав ласково защелкивает наручники на тонких запястьях бунтаря-студента и услужливо подсаживает его в полицейский возок.

Фабула фильма дублирует событийный «архетип» социальной истории XX века, но из-за того, что его восприятие пущено в другое русло, «неомифологический» слой фильма плохо ощущается. Здесь наглядно проступает разность смыслового потенциала фильмов Рубинчика и Рехвиашвили. В «Грузинской хронике» народ только-только начал просыпаться, ощущать свои силы — и фильм демонстрирует мучительность и грозность момента обретения сознания. В фильме Рубинчика нет динамики этого процесса — что ж, это еще не беда; беда в том, что толпа мужиков с рога-



«Дикая охота короля Стаха». Кадр из фильма

тинами, громящих усадьбу, начинает восприниматься как разрушающее стилистическую цельность фильма вкрапление откровенно социологического толка.

●

Рубеж 70-х — 80-х годов в советском киноискусстве отмечен созданием многофигурных кинокомпозиций, события которых охватывают хронологически значительный промежуток. Однако последовательное осуществление «горизонтальной» временной развертки не может не приводить к повествовательной иллюстративности, что заставляет кинематографистов опять и опять искать более эстетически действенные формулы киновремени — и здесь они, невольно или сознательно, обращаются к опыту Маркеса, выражающего историческое время через эмпирически «неорганизованное» бытие. Открыто — как в высказываниях, так и в практике, в фильме «Вавилон-XX», — декларирует приверженность Маркесу И. Миколайчук. Дыхание «новой эпичности» ощутимо в таких разных фильмах, как «Восхождение» Л. Шепитько, «Пастораль» О. Иоселиани, «Древо желания» Т. Абуладзе, «Сказка сказок» Ю. Норштейна. Временной поток здесь словно развернут перпендикулярно «горизонтальному» времени — в глубину; в локальной реалии выявляются временные напластования. «Дикая охота короля Стаха» — подобная попытка через конкретику данного казуса дать динамическую формулу развивающегося времени, втягивающего в свою орбиту прошлое, настоящее, будущее.

Однако удалось ли осуществить ее глубоко и полно, с последовательной четкостью образной мысли? Так, чтобы «общая идея» не растворилась в особенностях оригинальной поэтики фильма?

Фильм «Дикая охота короля Стаха» интересен прежде всего как эксперимент, расширяющий границы жанровых поисков нашего кинематографа. Можно по-разному относиться к отдельным режиссерским решениям, но трудно отрицать, что творческая фантазия и художественное мастерство В. Рубинчика сделали фильм заметным явлением в общем кинопотоке. В чем же его значение? В основном все-таки в попытке расширить жанровые возможности кино, опробовать новую жанровую модель, новую жанровую структуру. Внятно сказать нечто новое о мире и человеке фильму не удалось. Поэтому вопрос, получат ли находки талантливой картины дальнейшее образно-смысловое развитие в практике кинорежиссуры, остается открытым. Это покажет время.

●

Катится возок, увозящий Белорецкого в ссылку. «А знаете, господа, сегодня первый день двадцатого века», — смахивая слезинки с увлажнившихся глаз, торжественно оповещает умиротворенных Андрея и Надежду их словоохотливый «конвоир» — судебный врач. Те, кажется, даже не слышат его слов; по их лицам блуждают улыбки; они счастливы и наверняка думают, что их ожидает бурное и прекрасное будущее.

...Еще не написан «антиготический» роман о канцелярии, прикидывающейся замком; мирно спит испанский городок Герника; еще не оплетены колючей проволокой заболоченные пространства белорусского Полесья; человек еще не протаранил космос. Но вихляющий возок сопровождает лошадь, выносящая из тумана легкое тело одного из всадников Стаха: эта миражная фигура тоже пересекает границу XX века и служит не столько напоминанием о той охоте, что устроил в своих угодьях старина Дуботовк, сколько провозвестником тех «охот», что скоро обрушатся на человечество и наверняка настигнут, раздавят хрупкого Белорецкого, рожденного на рубеже двух драматичных эпох.

Недаром так радостно скалится полый продолговатый череп рогатого всадника, мерно качающийся над краем серого савана.

Павел Демидов

Край далекий, нашенский...

«ГДЕ НАЧИНАЕТСЯ УТРО»
Сценарий Т. Гваришвили. Режиссер Г. Лысяков. Операторы Г. Лысяков, И. Мирный, А. Чешев. Дальневосточная студия кинохроники, 1980.

Лет тому и лет...

Он так и хранится у меня в фотоархиве — снимок, на котором, в профиль, молодой человек старается сдержать улыбку и оттого лицо его еще улыбчивей и приятней. Снимок был напечатан тогда в «Камчатской правде» (где я работал), под ним стояла подпись: «Иван Кибалюк — руководитель одной из лучших строительных бригад на полуострове».

Это была, как впоследствии выяснилось, моя вторая встреча с Кибалюком, о чем я узнал во время третьей встречи, когда Иван Петрович появился передо мной на экране героем документального фильма. Оказывается, в Петропавловске я жил в доме, построенном его бригадой,— первом каменном доме города, — чуде, дерзком вызове земле, которая, считалось, иных каменных сооружений, кроме вулканических терриконов, не приемлет.

Дому дивились; нам, жившим в нем, что скрывать, завидовали, правда, с долей беспокойства за нас же: а как шарахнет? Шарахало. И не раз. На то Камчатка. Но, как видите, жив и даже не утратил способности помнить. Ладно — мы, так сказать, рядовые подопытные. Но вот смотрел я фильм, из которого узнал о первом своем знакомстве с Иваном Петровичем — через дом, через дело его рук, и думал: каково же было ему тогда? Не просто первый каменный дом, не просто там, где до того были сплошь деревянные строения, но, как я уже подчеркивал, единственный в своем роде, дом-вызов, дом-пионер, а стало быть — величайшая ответственность тех, кто прокладывал ту пионерскую тропу, и Ивана Петровича ответственность тоже.

Вот с этого — с ответственности — и наш разговор о фильме «Где рождается утро». Его авторы — сценарист Тимур Гваришвили, режиссер-оператор Геннадий Лысяков и вся остальная творческая группа — люди, знакомые с Камчаткой. Одни — по личному опыту, другие — опосредованно. Камчатка для них не была терра инкогнита, когда они приступили к работе. Отсюда и ответственность. Если начинаешь с чистого листа, проще не повториться. Но Камчатка и о Камчатке — уже далеко не чистый лист.

Когда-то — полуостров вулканов, затем — рыбацкий, теперь... Даже беглое знакомство с фильмом выделит из обзорного глиссандо целую гамму звуков, что складывают мелодию сегодняшней Камчатки. Уже знакомый нам Иван Петрович Кибалюк, строитель. Николай Михайлович Шевчук, капитан супертраулера «Славянский» (заметьте: не сейнера, даже не просто траулера, а супер...), здесь же коллега его Виктор Павлович Губанов. Директор совхоза «Заречный», кандидат сельскохозяйственных наук Валентин Никитич Ралдугин. Ительменка Татьяна Петровна Лукашкина и коряк Владимир Каянто — учительница и поэт... Авторы фильма словно подтверждали знаемое до них: жизнь полуострова столь же многосторонняя, как и всюду в нашей стране. Впрочем, почему «словно»? То, что можно поставить в укор — вот, мол, никаких открытий!— можно расценить и иначе: таков замысел, такова изначальная авторская идея. Именно тут, мне кажется, прежде всего и следует искать точку отсчета.

Нередко, берясь за критическое перо, мы вступаем в полемику с автором с позиций обманутого в своих ожиданиях зрителя. Строим нашу аналитическую концепцию, исходя из формулы «автор не удивил (меня), автор не сделал открытий (для меня)», забывая подчас о такой малости, как авторский замысел, авторская идея, не давая себе труда нырнуть, причем с открытыми глазами, под волну собственных эмоций. И тогда стартом рассуждений становится линия, проходящая

через точки: автор — критик вместо автор — замысел.

Поначалу, не скрою, и я оказался во власти этого стереотипа. Воздействие которого усугубилось к тому же и своего рода личностным эффектом: читатели, вероятно, догадались, что автору этих строк Камчатка знакома не только экранным изображением. Я был особо пристрастен, особо пристален ко всему, что происходило в кадре, и подчас мне стоило усилий удержаться от досадливого возгласа. Но так было поначалу. А потом я вернулся мыслями к предыдущему абзацу, и многое обрело иные краски. Какие?

Вернемся к началу. И фильма, и истории. «В прошлом, в 203 году, по указу великого государя послан был он, Володимер, со служилыми людьми за нос в Анадырское зимовье для прииску новых землиц. И шли они через великие горы подле моря к губе на Пенжине реке. А идучи в Камчатскую землю и из Камчатской земли...»

Итак, Камчатка открыта. И так она открывается зрителю: восход солнца; зимний пейзаж; скалы и море. Сопровождаемое дикторским текстом изображение — своего рода визитная карточка полуострова, его наиболее характерных географических и исторических примет. И следом — та самая встреча со знаменитым камчатским строителем Иваном Петровичем Кибалюком — человеком, чья профессия и чья судьба как нельзя лучше помогают постичь суть и смысл современной жизни на полуострове.

«Ну, когда я спрашиваю у своего: «Где же город?», а он мне говорит: «По-видимому, это и есть город». (Из воспоминаний жены Кибалюка.) Диктор продолжает: «Все, буквально все — от кирпичей до оконных рам — завозили в Петропавловск пароходами с Большой земли...» И еще диктор: «Его бригада первой освоила монтаж крупнопанельных зданий...» Архитектор Круглов: «Здесь надо дома поставить таким образом, чтобы они подчеркнули рельеф...» И — Кибалюк: «...Окна нам дают, оконный заполнитель — как для юга. И, мне кажется, для Крайнего Севера нужно подумать, чтобы столярка открывалась не вовнутрь, а наружу. Тогда все изменится, воды в комнатах не будет при любом дожде».

Камчатка строится. Камчатка в движении. Это можно увидеть уже в первой новелле фильма. Эта же идея и во всех последующих. Причем важно отметить (и я расцениваю это опять-таки как сознательный авторский прием, а не случайное совпадение), что во всех новеллах подчеркивается: всякий новый шаг, будь то в строительстве, рыбацком деле, в сельском хозяйстве, — это шаг в новое качество. Единая драматургия фильма словно повторяется в фильмах-миниатюрах, фильмах-новеллах. Так, в первой — «Город у вулканов» вначале даже не разобраться, город ли вообще Петропавловск; к концу же мы становимся свидетелями обсуждения проблемы — нужно не просто строить, но с учетом рельефа местности, специфики здешних условий. Такой же прием в новелле «Вахта в море»: от проблемы добычи рыбы — к проблеме воспроизводства рыбных запасов и сохранения экологического равновесия. Со сходной ситуацией мы встречаемся и в новелле «А земля в долгу не останется». «Трудно представить, — говорит диктор, — что еще двадцать лет назад не было этих полей» (совхоза «Заречный»)... Овощи завозили на полуостров в сушеном виде». А заканчивается новелла эпизодом, из которого мы узнаем, что директор совхоза Ралдугин защитил кандидатскую диссертацию на тему о путях повышения эффективности производства молока на Камчатке. Обратите внимание: не производства молока, а повышения эффективности производства.

«Дочь тундры», казалось бы, отступает от принципа, но это только на первый взгляд: здесь драматургия построена как бы по эстафетному принципу: идея развития находит выражение в рассказе о двух судьбах. Первая — судьба ительменки Татьяны Лукашкиной, чья биография начинается, по сути, с фотографии, где она, студентка Ленинградского института народов Севера, запечатлена с Надеждой Константиновной Крупской. Надежда Константиновна очень советовала девушке хорошо учиться, чтобы потом передать эти знания детям на Севере (так говорит ге-

«Где начинается утро»

роиня новеллы). Как выполнила этот завет Лукашкина? Ответ читается в конце новеллы: корякский писатель Владимир Каянто — представитель следующего поколения северян, один из тех самых «детей на Севере», кому передала свои знания Татьяна Лукашкина.

Фильм «Где рождается утро» — обзорный. Жанр этот (теперь, пожалуй, он наиболее популярен среди полнометражных документальных лент), если не обрел до сих пор какие-то определенные художественные права, обладает весьма четкими общественно-политическими обязанностями. Обзорный фильм должен содержать, как нетрудно догадаться, о б з о р событий ли, географической или исторической информации, экономических или социальных явлений, а нередко всего вместе. Нужно ли говорить, сколь сложно удовлетворить всем этим требованиям, особенно если помнить, что произведение должно обладать еще и художественными достоинствами? И здесь нередко проблема выбора предстает перед авторами примерно в таком же виде, как перед былинными героями: налево пойдешь — голову потеряешь, направо пойдешь... и так далее. Логика, опыт, опять же набор требований подсказывают: надо идти прямо. Так поступили и авторы нашего фильма, избрав новеллистическую конструкцию.

Много говорят об архаичности приема (часто, кстати, как раз применительно к обзорным фильмам), но, право, крайне редко ему же и изменяют. Практически нет ни одной из полнометражных обзорных документальных картин, где бы он не просматривался с большей или меньшей степенью отчетливости. Одни делают это совершенно неприкрыто (как и в данном случае), даже подчеркивая (новеллы имеют свои, титрованные названия), другие пытаются скрыть его, чтобы уйти от стереотипа, однако принцип все равно сохранен, фильм в этом случае делится не на новеллы, а на рабочие, «внутренние» блоки, соединенные между собой монтажными стыками (чаще всего довольно искусственными) — вот, пожалуй, и весь набор. Думается, поскольку творчество кинодокументалистов пока не очень обогатило нас возможностями исследовать другие принципы построения обзорных картин, более продуктивен разговор о том, как это делается сегодня. И в этом смысле наш фильм — работа показательная.

Во-первых, авторы не скрывают принципа конструкции, и это сразу объясняет «правила

игры». В фильме есть пролог, далее следуют главы-новеллы, есть финал — эпилог, он же новелла. Насколько правомерен выбор именно этих, а не других (тематически) новелл? Полагаю, что правомерен, ибо внимание сосредоточено на самом главном, без чего нет сегодняшней Камчатки и достоверного представления о ней. Стройка. Море. Земля. Вот главные опоры, на которых держится эта земля. Есть новелла о Судьбе. Она решена на таком материале, который в фильме не присутствовать просто не может — жизнь местного населения. Это касается финала, авторы ушли от очень уж традиционного «бобслея». Не обойдя вниманием экзотику горячего полуострова — вулканы, гейзеры, термальные воды, — авторы показали ее опять-таки в новом качестве, в развитии — от первозданной стихии до исправного служения народному хозяйству в качестве энергетического ресурса. Такой финал читается образом, символом, который словно подсказывает зрителю: вот он, смысл нашего бытия, смысл освоения трудных и далеких земель — смысл этот в преобразовании. Таким образом, если рассматривать эту ленту с позиций существующей данности (речь о проблеме обзорного фильма в целом), она заслуживает самых добрых слов.

Первая самостоятельная работа подобного рода для Геннадия Лысякова — она и своего рода творческий отчет перед зрителями в том, что он увидел на Камчатке за годы жизни там. Но это и отчет перед земляками, что, пожалуй, не менее важно: вот что я вижу, вот что считаю главным. Если режиссер (живущий, а не приезжий!) выносит на суд широкого зрителя свою работу, то на суд тех, кто живет и работает бок о бок с ним, он выносит себя. Разве же это не самый строгий экзамен? Не беру на себя смелость представлять интересы камчатцев (да никто меня этим правом и не облекал), но немалые годы, прожитые там, все же позволяют, мне кажется, считать себя не просто «широким рядовым зрителем». Что же работа Лысякова? Обманула ожидания? Или, напротив, утвердила их? Ни то и ни другое. Я увидел эту землю, у з н а л ее. Узнал еще более прекрасной.

Татьяна Тэсс

Уроки мастера Каркача

«ОЛЕГ КАРКАЧ И ЕГО МАЛЬЧИШКИ»
Сценарий Н. Кагана. Режиссер М. Иванова. Операторы Л. Денисов, Ю. Попов. Нижне-Волжская студия кинохроники, 1980.

Как определить, когда совершается поворот человеческой души? Что-то в ней бурлит, трепещет, искрится и вдруг на наших глазах начинает отливаться в форму, в систему отношения к труду, к жизни, окружающим людям, оборачивается характером, судьбой...

Случается, мы сами делаем людей плохими или хорошими. Известно, что злое слово может больно ранить, и если даже заживет со временем эта рана, глубокий шрам после нее надолго остается в душе. Но слову доброму дана куда более долгая жизнь, она может стать нашим спутником, поддержкой, звездой в пути...

Люди непохожи друг на друга, и доброту свою они проявляют по-разному.

Доброта, как и человек, может быть застенчивой или суровой, скрытой или простодушной, грубоватой или робкой... Но все равно она остается добротой — драгоценным человеческим качеством. И не надо проявлять ее громогласно, что называется «нараспашку» — глядите, мол, люди, какой я добряк. Истинная доброта не криклива. Но как бы глубоко ни была она запрятана, ее ощущаешь, как ощущают тепло и свет...

Добрый ли человек мастер ПТУ Каркач, главное действующее лицо документального фильма «Олег Каркач и его мальчишки»?

Его анкета, приведенная в фильме, скупа и коротка: Каркач Олег Иванович. 33 года. Коммунист. Образование высшее. Инженер. Мастер ПТУ.

Сам Каркач ничего о себе не рассказывает, дополнительных сведений о нем не сообщает и диктор. Зрителям неизвестно, как Олег Кар-

кач живет, какой у него дом, какая семья, откуда он родом.

Но почему же тогда испытываешь такое чувство, что знаешь о нем многое? Не потому ли, что, посмотрев небольшой по метражу фильм, ощущаешь, что основа так называемой «личной жизни» этого человека сосредоточена здесь, в стенах ПТУ: тут и его дом, и его семья...

Ох, что говорить, это семья сложная — один парень в ней трудней другого! Все сршистые, все разные; с иными просто и сладу нет. Об одном из таких ребят мать пишет Каркачу: «...У меня есть сын, восьмиклассник. У него очень сложный характер, и все от него отвернулись. Вот я и подумала: нельзя ли нам с Костей приехать в Саратов, чтобы поступить в ПТУ, в вашу группу? Я не хочу переложить тяжесть воспитания на чужие плечи, но я боюсь не справиться и потерять сына...»

Что ж, на недостаток «сложных характеров» в своей группе Каркач и впрямь пожаловаться не может. На любом уроке мастер может столкнуться с такими неожиданностями, таким проявлением упрямства и внутреннего сопротивления, что даже его, при всей его закалке и опыте, они могут вывести из себя. Об этом он говорит с экрана прямо, в открытую, говорит, обращаясь к сидящему перед ним юноше с упрямыми, дерзко смотрящими глазами:

— Ну что скажешь? Так и будем продолжать эту политику глупую? Ты в бутылку лезь, а мы тебя из бутылки? Вернее, я... Вот я очень берегу твое самолюбие, всегда очень осторожен, но ты иногда до того доводишь...

И вместе с тем сам Каркач не хочет, чтобы его ребят называли трудными. Не хочет, очевидно, потому, что за этим общим понятием стоит давно выработавшееся представление об особой нравственной категории, подводить под которую своих учеников он не считает нужным.

Нет, для него они не трудные, хотя работать с ними отнюдь не легко.

— Не люблю, когда моих ребят называют трудными, — говорит он. — Лодыри они. Поступили в училище круглыми троечниками. У меня была одна цель: правдами и неправдами оторвать их от улицы и заставить элементарно каждый день учить уроки...

О педагогах, мастерах, наставниках снято немало документальных фильмов. Среди них, как мне кажется, фильм «Олег Каркач и его мальчишки» выделяется прежде всего явственно выявленным своеобразием личности главного действующего лица.

У самого Олега Каркача тоже сложный характер, никак не укладывающийся в привычные рамки. У него свои методы воспитания, с которыми тоже, очевидно, соглашается не всякий. Его общению с учениками присуща прямота, он искренен в каждом своем слове, в каждом душевном движении. Но порою это слово звучит резко, порою прорывается и гневная нотка — он ее не скрывает. Не скрывает ни от кого — ни от учеников, ни от объектива кинокамеры.

И вот тут мне хочется перейти от размышлений о личности героя к тому, как эта личность раскрыта в фильме.

Я не знаю, как была организована съемка Олега Каркача и его мальчишек, и, признаться, не стремилась узнать ее технику. Возможно, что снимали скрытой камерой, а возможно, что просто сумели так «приучить» к себе героев фильма, что те уже не замечали ни камеры, ни режиссера, ни операторов, словно на всех них была надета шапка-невидимка. Такая близость к героям особо ценна, ибо если в одном случае достоверность действия — это заслуга скрытой камеры, то в другом — заслуга каждого человека в съемочной группе, сумевшего стать «своим» для всех действующих лиц.

Создатели фильма не представляют зрителям своего героя, не стараются сами рассказать о его работе или о его характере: дикторский текст в фильме очень скуп. Не увидишь на экране событий, происходящих в обстоятельствах, как говорится, экстремальных, нет в нем и эпизодов. Идет обычная жизнь, уловленная и запечатленная кинокамерой, и в этой будничной повседневности и раскрывается нравственная сущность героев.

«Олег Каркач и его мальчишки»

Вот они перед нами на экране — Олег Каркач со своими мальчишками. Мастер и его ученики. Обычный день училища, обычные занятия в классе.

Сложный возраст у сидящих на партах юношей, — уже не ребята, но еще не взрослые. Характер еще не обрел четкую форму, а отливается форма по-разному...

Посмотрите на экран: сидит, к примеру, в классе такой вот паренек, сидит, развалясь, смотрит на учителя в упор, с наигранной скукой, с показным высокомерием, и на каждое обращенное к нему слово отвечает, лениво усмехаясь, только одно:

— А почему?

Рядом другой ученик, взгляд у него задумчивый, вид отсутствующий, и ясно, что думает он о чем-то своем, далеком и от занятий, и от класса, и от сидящих рядом товарищей...

Все они разные, все непохожи друг на друга. Но какими бы они ни были, мастеру надо их понимать и принимать не просто как учеников, с какими свела его профессия, но как людей, за дальнейшую жизнь которых он отвечает. А это ох как не просто!

— Сереж, — говорит Каркач, начиная урок. — Сядь, пожалуйста, на парту дальше. А то вы меня допечете сегодня с Дементьевым, я чувствую... Так. Артур! Ты сядь сюда. Артур! Ты сюда сядь...

— А почему? — говорит ученик с ленивой ухмылкой. — А почему?

— Ну что ты здесь, как клоун, я не пойму... — с абсолютным спокойствием говорит Каркач.

Но легко ли дается ему это спокойствие? Всегда ли в состоянии он остаться спокойным, столкнувшись с упрямством, дерзостью, ленью ученика, надолго ли хватает у него терпения и выдержки? Ведь до того доводят иногда его мальчишки, что подчас вырвутся и такие слова, каких, наверное, педагогу говорить не положено:

— Сань! Ты знаешь, тебя порой просто хочется отпороть! От души прямо...

Синхронная запись, которой широко пользовались создатели фильма, уловила в этих словах интонацию, помогающую раскрыть характер Каркача, быть может, глубже, нежели пространные комментарии или литературный дикторский текст. Ибо говорит Каркач с учеником по-отцовски, нет в его словах ни злости, ни раздражения, а лишь отцовская обида, незлобивая откровенность...

В конструкции фильма «Олег Каркач и его мальчишки» синхронная запись играет очень важную роль. Слова Каркача, реплики учеников, короткие диалоги, короткие выдержки из рассказов родителей... Живой, плотный, человечный материал, собранный путем наблюдения, фиксации на пленку живой жизни. И как придирчиво в записи ни вслушиваешься, фальшивой интонации нигде не уловишь: ее нет. Веришь каждому слову, каждой реплике: отрывистая скороговорка, недоговоренность, случайная угловатость лексики воспринимаются естественно и легко, как бывает в живой речи. И чем дальше смотришь фильм, тем яснее вырисовывается образ героя со всеми его особенностями и сложностями.

Что ж, не всякому может прийтись по душе характер мастера Каркача. К примеру, один из учеников открыто об этом говорит. Вот что по ходу фильма мы узнаем из его заявления:

«Прошу перевести меня в другое училище, так как я не ужился с мастером Каркачом. Он слишком много на себя берет».

Но вот звучат с экрана строчки из письма матери другого ученика:

«Уважаемый Олег Иванович! Пишет Вам мама Сережи Пономарева. Никогда я не думала, что, кроме меня, моих детей еще кто-то пожалеет. Овдовела я в 22 года, остался сын семи месяцев, и кормила, и учила всех одна. А так иногда хотелось, чтобы был настоящий отец у моих ребят, но, наверное, в жизни каждому свое...»

Дальше приведено уже не письмо, а синхронная запись рассказа матери:

«Когда приехал Олег Иванович... У нас дома не очень благополучно как раз было. Сережа плачет, стоит, а он, знаете, так вышел из-под угла, Олег Иванович... Сережа все время говорит: «Мама, пусти», да ты что, я говорю, я гробом ляжу, никуда не пущу. А он так вошел с-под веранды, Олег Иванович, подошел к Сереже вот с такой душой, его обнял и так: «Сережа, давай пройдем...» Ну, по жизнь у меня все это осталось в душе! И вот я почувствовала, что этот человек... Могу я доверить своего ребенка ему, даже, мне кажется, отец для своего дитя не сделал столько, сколько он. У меня прямо секунда одна какая-то все решила: все, я Сережу отдаю...»

Приводя сейчас эти слова, я думаю: не упрекнут ли меня читатели за чересчур длинную цитату? Ведь пишу я не очерк об Олеге Каркаче, а рецензию на фильм о нем. Но так прекрасны, так трогательны в своей простодушной искренности слова матери, что хочется, чтобы их не только услыхали с экрана, но и прочли своими глазами, глубже почувствовав их сердечность и теплоту...

И еще есть одна причина, по которой хотелось мне остановиться на этом эпизоде.

Для того чтобы записать на пленку такой рассказ матери, надо было завоевать полное ее доверие. Только при глубоком безоглядном доверии к людям с кинокамерой женщина могла так просто, так искренне и чисто рассказать об одном из самых ответственных дней в ее жизни: дне, когда она отдала судьбу своего «трудного» ребенка в руки чужого человека и поверила этому человеку на всю жизнь.

А характер у этого человека совсем не простой, и умолчать об этом создатели фильма не хотели.

Со спокойной убежденностью в том, что зрители сами сделают свой вывод, правильно поняв и расценив «расстановку сил» в характере Каркача, создатели фильма дали им возможность увидеть, что не все окружающие Каркача люди могут поладить с ним, не все легко с ним уживаются. Среди его товарищей есть и такие, которые открыто не одобряют его методов работы: с экрана звучит прямой упрек, брошенный Каркачу одним из мастеров...

Что ж, этот одержимый, упрямый, искренний человек многое делает по-своему. Он безудержен в своем стремлении сделать из трудных мальчишек настоящих людей, научить их любви к знаниям, привить им чувство рабочей чести и совести, высокого рабочего достоинства. И добиться всего этого он хочет без нравоучений — только повседневным общением, только трудом ума и души...

Подход у него ко многому свой. К примеру, родительское собрание он тоже проводит не

совсем обычно. Привычное мероприятие он превратил в обряд: каждые две недели ученики его группы отчитываются перед пришедшими в училище родителями в том, что они сделали за этот срок, как учились, как работали. Отчитываются и «лидеры», ведущие ученики, и держат они перед родителями ответ не только за себя, но и за своих подопечных. Все это происходит без шумихи, без лишней болтовни — ни сам Каркач, ни съемочная группа не старались приукрасить собрание, подбавить к нему мишуру пышных слов. Поэтому так убедительны эти короткие кадры, поэтому и веришь в серьезность и важность самого собрания...

За минувшие годы во многом изменились жанровые особенности документального кинематографа. В этом небольшом фильме, сделанном Нижне-Волжской студией, такие изменения как раз и проявились. Фильм подкупает своей правдивостью — веришь, что в нем нет искусственно организованных кадров или инсценированной ситуации.

И все же, смотря на экран, я не могла удержаться от опасливой мысли, что вдруг в финале развернется во всей своей искусительной нарядности какой-нибудь внешне красивый, но уже много раз повторявшийся на экране эпизод — к примеру, показ самодеятельного концерта... Ведь столько фильмов уже заканчивались таким эпизодом, столько сценаристов и режиссеров поддавались искушению! По счастью, на этот раз без такой концовки обошлось...

Но нужна же яркая точка в конце повествования? В фильме, о котором идет речь, она есть. Вот как складывается его финал.

На пустыре, на заросшей бурьяном, жесткой, неухоженной земле ребята закладывают молодую березовую рощу.

Нет, это не просто красивый эпизод для концовки, хотя березы с их плотными, литыми стволами и нежной белизной действительно прекрасны. Сущность эпизода иная. В отношении ребят к природе, в том, как ощущают они живую землю, воспитатель открывает многое: закладка березовой рощи в его понимании полна высокого нравственного смысла.

Олег Каркач говорит о том, как для него важно проверить на деле, смогут ли ребята «почувствовать» землю, любят ли они природу; он хочет увидеть своими глазами, как ребята справятся с лопатой, с непривычным, нелегким трудом. Каркач пристально вглядывается в каждого и видит, что один жалуется — у него то лопата гнется, то руки мерзнут, другой твердит, что у него земля полна камней, хотя у соседа никаких камней в почве не видать... Словом, и тот, и другой находят всяческие причины, лишь бы оправдать свое неумение, свое нежелание работать.

Но рядом есть другие ребята, они работают весело, с увлечением, с охотой и, главное, чувствуют красоту земли, живой, пленительный образ природы. А их воспитателю это бесконечно дорого, потому что он долго, терпеливо и бережно вел их, как умел и мог, к пониманию этой красоты, помогал зародиться в их сердцах стремлению создать своими руками одну из самых очаровательных картин земли: юную березовую рощу...

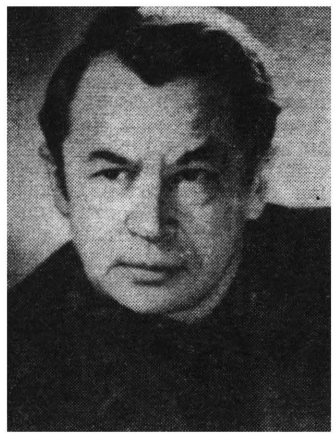
Посмотрев этот фильм, зрители познакомятся с интересным, своеобразным человеком. Хочется думать, что они запомнят этого человека — он стоит того. Ибо, по словам его ученика, Олег Каркач преподает ребятам один из важнейших уроков: умение не просто присутствовать в жизни, а по-настоящему трудиться и жить.

Ярополк Лапшин

Победы и поражения Демидовых

Продукция Свердловской киностудии прежде всего по своей проблемно-тематической специфике, по своему неизменно пристальному вниманию к актуальным сегодня вопросам развития Урала и Сибири занимает одно из важнейших мест в киноискусстве России. Особое значение работы свердловских кинематографистов приобретают в свете решений XXVI съезда КПСС, который уделил огромное внимание проблемам долгосрочного промышленного развития в этом регионе. Сегодня мы публикуем интервью нашего корреспондента О. Конфедерат с режиссерами Свердловской киностудии Я. Лапшиным и Н. Гусаровым, работающими сейчас над новыми значительными по замыслу кинопроизведениями.

— «Угрюм-река», «Приваловские миллионы» — стоит вспомнить только некоторые фильмы, чтобы убедиться в вашей неизменной приверженности теме исторического прошлого России. А совсем недавно вышла на экран картина «Сын отечества», рассказывающая о первом русском ученом Михаиле Ломоносове. Сегодня вы вновь погружены в работу над очередной картиной. «Демидовы» — так называется сценарий будущего фильма, написанный Э. Володарским и В. Акимовым.



С особой, пристрастной заинтересованностью изучая историю Урала, почему на этот раз вы обращаетесь к одной из самых сложных и вместе с тем противоречивых ее страниц?

— Интерес к династии Демидовых у меня не случаен. Еще в молодости, помню, был удивлен, увидев название одной из маленьких уральских станций — «Сан-Донато». Позже узнал, что название это — памятка бесславного заката демидовского рода. Дал это иноземное имя русской деревушке один из последних Демидовых. Сам он в своей вотчине и не жил почти: тратил во Франции и Монако отцовское наследство и славе демидовской династии предпочитал жалованный ему за границей титул «князя Сан-Донато». Но есть на уральской земле и иные следы деятельности первых металлургов и первых капиталистов России. История основанных ими поселков, существующие до сих пор заводы, хранящие приметы петровских времен, Невьянская башня с ее мрачными тайнами долго занимали мое воображение. Любопытство со временем переросло в прочный интерес. Исподволь шел к этой теме. Изучал, пробовал, прикидывал. «Приваловские миллионы» — попытка первого приближения. Ведь прообразом Привалова, героя романа Мамина-Сибиряка, был один из потомков Демидовых. А вот теперь есть возможность обратиться к истории знаменитого рода впрямую.

На династии Демидовых лежит черная тень. В историю вошли их крайняя, почти изощренная жестокость по отношению к крепостным, буйный нрав самодуров. Но уже в наши дни Павел Петрович Бажов заметил, что настало время нарисовать объективный, более полный портрет этих людей. Рассказать о Демидо-

вых как о преобразователях Урала, родоначальниках русской металлургии, настоящих сподвижниках Петра. Такую задачу я поставил перед собой, приступая к работе над фильмом.

Из всей долгой истории рода Демидовых мы выбрали лишь наиболее ранний период. Тульский кузнец Никита Демидов Антуфьев получает от Петра I землю и завод на уральской реке Нейве. Вскоре туда перебирается его сын Акинфий. С этих первых заводчиков и начинается история промышленного Урала, уже тогда ставшего «опорным краем державы».

Жестокость, с которой утверждали Демидовы свое господство на Урале, известна. Но вместе с тем лежит на их судьбах и характерах отблеск бурной петровской эпохи — своеобразного российского Возрождения. И это придает, как мне кажется, особый, исторически оправданный трагизм конфликту нашего героя Акинфия Демидова со временем и с самим собой.

Сейчас мне кажется, что все созданное мной до сих пор в кино было в той или иной степени размышлением о моих нынешних героях. Черты их рассеяны в персонажах прежних фильмов. Это и неудивительно — ведь все они связаны единством темы, особым историческим материалом.

Например, в образе дельца-капиталиста Прохора Громова (фильм «Угрюм-река») нам важно было развить мотив бесславно растраченных сил и талантов человеческих. Прохор Громов наделен характером первопроходца. Это деятельная личность, обладающая созидательной мощью. Но все богатство его натуры роковым образом замыкается в себе, служит самым незначительным, индивидуалистическим целям: погоне за наживой, давно уже потерявшей смысл и ценность для самого Прохора.

Конечно, вряд ли можно Акинфия Демидова во всем уподобить Громову, свести его трагедию к трагедии фанатичного накопительства. Драма, переживаемая этим человеком, открывает нам иной исторический масштаб. Нам хотелось бы сохранить и передать в фильме ощущение громадности начатого им дела, всероссийского его значения. Никита и Акинфий Демидовы за свою жизнь основали на Урале и Алтае более полусотни металлургических заводов. Для России это означало полное освобождение от ввоза иноземного чугуна и железа. Более того: «соболиное железо» Демидовых охотно покупали за границей. Надо ли добавлять, что на протяжении столетий Урал был оружейником русской армии — и этим он тоже обязан Демидовым.

Но нам важно и другое: разлад в душе Акинфия. Варварская жестокость во имя цивилизации, собственное участие в трудном переустройстве русского государства не раз заставляют Акинфия спрашивать себя: «Неужели большое дело добром не сладить — только жестокостью? Почему?»

Этот момент внутреннего разлада акцентирован на протяжении всего действия. Он находит отражение и в лирической линии героя, и во взаимоотношениях Акинфия с сыновьями, старший из которых — Прокопий, надежда отца, — совершенно чужд устремлениям и идеалам демидовского рода. Никита и Акинфий Демидовы представляют собой тот тип капиталиста, в котором еще сочетался хозяин и мастеровой. Оба они были умельцы, оба работали всю жизнь. Никита умер, уже пожалованный дворянином, однако на могильной плите его значится: «Никита Демидов Антуфьев, кузнец... оружейных дел мастер». А вот на его внуках процесс «капитализации» сказался уже вполне: молодые Демидовы вырастают в крепостников, столичных бар, хозяев, и главное, в растратчиков отцовских капиталов и отцовской славы. Это сознает и мучительно переживает Акинфий Демидов. В своих сыновьях он не видит продолжателей начатого им дела. А между тем именно в последующих поколениях с наглядностью проявляются пагубные для человеческой души последствия тех противоречий, которые смутно ощущает Акинфий в своей судьбе и в своем характере: сочетание хищничества и патриотизма, творческого духа и самодурной крепостнической силы. Эту противоречивость мне и хотелось бы выявить на экране.

История России интересовала меня всегда. Причин этому немало. Во-первых, я убежден, что знание прошлого — необходимое условие понимания настоящего. Дело не только в общеизвестных истинах: «история повторяется», «на ошибках учатся»... Знание русской истории, ее глубинного течения помогает объяснить сегодняшний день, предохраняет от слишком поспешных и поверхностных оценок явлений современности.

Эпоха Петра I меня особенно привлекает напряжением творческих, духовных сил нации, энергией мощного рывка вперед — культурного, экономического, политического. И люди — под стать времени. Воссоздать на экране образы Петра и его сподвижников, талантливых, деятельных, поистине государственных людей, — задача увлекательная.

Отчасти я попытался разрешить ее в фильме «Сын отечества», посвященном Михаилу Васильевичу Ломоносову.

О Ломоносове-ученом мы знаем практически все: и по учебникам, и по биографическим романам, и по фильмам. Человек удивительной духовной мощи, широты взглядов, смелости научного предвидения. Сравнить его можно, пожалуй, только с Леонардо да

Винчи. Однако мы не брали на себя смелость рассказать о научной деятельности Ломоносова. Цели наши были скромнее — осветить период его жизни наименее известный: детство и юность.

Нам важно было проследить становление характера молодого Ломоносова, увидеть, как в атмосфере суровой жизни северной рыбацкой деревни пробуждается вот такое идущее напролом, наперекор дедовскому укладу жизни неодолимое стремление к знанию, к науке; увидеть, как смутно пробуждается в юноше ощущение государственного предназначения человека.

Вот еще характер, близкий чем-то моим нынешним героям. Близкий сознанием своего долга перед обществом, государственным масштабом деятельности.

Сейчас работа над режиссерским сценарием «Демидовых» уже завершена. Начался подготовительный период. К зиме рассчитываем начать съемки. Важнейший вопрос для меня — поиски актеров на главные роли. Лет двадцать назад найти исполнителей на роли Никиты, Акинфия, Петра I было проще. Николай Симонов, Николай Мордвинов, Борис Ливанов — то были актеры, уже по самому масштабу своего актерского темперамента как будто для них созданные. Хотелось бы, чтобы и сейчас исполнители обладали ярким темпераментом, эмоциональностью, пластической выразительностью, а главное — внутренней убедительностью трактовки исторического образа.

Кроме того, свои задачи выдвигает перед исполнителями драматургия будущего фильма. История Никиты и Акинфия Демидовых охватывает значительный промежуток времени. Мы впервые видим Акинфия парнем, кузнецом, счастливым своей силой, молодостью, первой любовью. На наших глазах он проживает большую часть своей жизни: взрослеет, стареет, превращается из мужика в дворянина, из пылкого юноши в тяжелого, мрачного, искушенного в интригах человека. Исполнителю роли придется пройти с персонажем весь путь развития характера, передать на экране полную трагических противоречий внутреннюю жизнь яркого человека, сложность и неоднозначность его исторической судьбы.

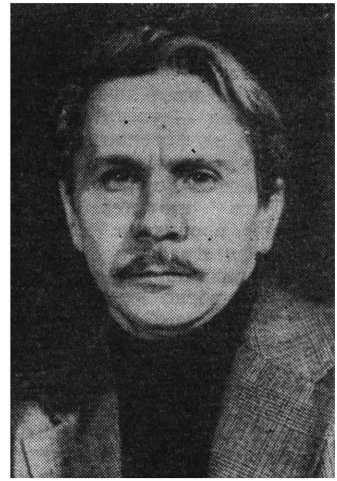
В настоящее время на Свердловской студии начата работа над целым рядом картин, которые расскажут о русских первопроходцах - первооткрывателях: о Семене Дежневе, Ерофее Хабарове, Крашенинникове. Наш фильм «Демидовы» — один из этой серии исторических лент.

Николай Гусаров

Первопроходцы тридцатых

Я беседую с Николаем Гусаровым в помещении съемочной группы фильма «Первый директор». На стене прямо передо мной — огромный лист с наклеенными на него фотографиями. Снимки — 30-х годов. Мужик в крестьянской рубахе стоит, опершись на лопату, возле груды щебня. Девушка-бетонщица в низко повязанной косынке напряженно смотрит в объектив. Белозубо смеются стриженые комсомолки в футболках. И еще множество фотографий, сюжеты которых знакомы по фильмам и фотохронике тридцатых годов: строительство котлована, силуэты перекрытий, дымящиеся трубы первого пущенного цеха...

Это — Уралмашстрой. Это —



герои будущего фильма Николая Гусарова.

Фильм наш, можно сказать, юбилейный: в 1983 году Уралмашу исполняется 50 лет. О первых днях его существования, о людях, начинавших комбинат буквально «с первого колышка», мы и хотим рассказать. И прежде всего — о первом директоре Уралмашстроя Александре Петровиче Банникове.

Должен заметить, что, помимо исторического материала, который сам по себе интересен и близок мне, сценарий Э. Володарского привлек меня возможностью воссоздать на экране образ героя в истинном смысле этого слова. Образ человека, в котором отчетливо соединились сила и богатство индивидуальности с целеустремленной мощью эпохи.

Об Александре Банникове сохранилось много исторических свидетельств. Еще живы, еще работают на Уралмаше люди, вместе с ним строившие завод в 1933 году. Они помнят, как начиналось строительство: с первой сосны, спиленной в лесной чаще Банниковым и его главным инженером Фидлером. Так, вдвоем

сидящих на стволе поваленной сосны, веселых и гордых началом большого дела, и запечатлел их фотограф. Фотограф этот имел личный приказ Банникова — увековечить, сохранить на фотопленке для потомков каждый день, каждый этап жизни Уралмашстроя, облик его строителей, выпуск первой продукции. Благодаря этим фотографиям вся история Уралмаша зрима. Банников прекрасно сознавал значение начатого им дела: ведь Уралмаш — ровесник Кузнецка, Магнитки, Днепрогэса. И он гордился заводом, как своим детищем, гордился вкладом, который внесли люди под его руководством в великое дело индустриализации молодой Страны Советов.

Перед нами фотографии Банникова тех лет: плотный человек с наголо бритой головой, в круглых очках. Твердый ясный взгляд. Александр Петрович прожил недолгую, но удивительно созвучную времени жизнь. Коммунист. Воевал на гражданской. Когда потребовало время — стал хозяйственником, директором одной из крупнейших индустриальных строек. Вот только увидеть завершенным дело своих рук он не успел...

Рассказать об этом человеке и его эпохе, мне кажется, очень важно, даже необходимо сейчас. В этом не только дань уважения людям, принявшим на себя тяжелое право быть первыми в бою и строительстве. И не только напоминание о событиях пятидесятилетней давности, об одной из славных страниц в истории Урала. Истории принадлежит биография Банникова. Личность же этого человека созвучна нашим дням.

Мы не стремимся дать документально точный портрет Александра Петровича Банникова. Некоторые детали его биографии в фильме будут опущены, даже изменены. Изменения же состоят в том, что Банников, оставаясь самим собой, вместе с тем должен предстать на экране как персонифицированный образ эпохи. Поэтому мы стремимся дать концентрированный портрет, в котором ярче всего должны быть выявлены те черты героя, которые могут передать в живом, конкретном движении человеческой судьбы весь энтузиазм первых пятилеток, их стремительный ритм, упоение созидательным трудом.

Сценарий Э. Володарского касается лишь некоторых этапов строительства Уралмаша. Символический «первый колышек», забитый Банниковым на месте будущего котлована. Трудности строительства, с которыми пришлось столкнуться директору (какого рода эти трудности, можно представить, если вспомнить, что завод начали строить в 1928 году). Промерзшие бараки. Скудная пища. Лопата, тачка, кирка — едва ли не единственные орудия труда. Руководить сложным организмом строительства, решать производственные проблемы и тысячи других неотложных сложнейших вопросов и при этом постоянно помнить о настроении рабочих, уметь поддержать их энтузиазм, воодушевить, когда иссякают силы, — все входит в обязанности Банникова. В борьбе за Уралмаш перед нами и раскрывается характер человека, преданного идее социализма с той истовой простотой, какая была свойственна поколению двадцатых годов. Самоотверженностью это не назовешь. Самоотверженность предполагает сознательное отречение от личных интересов, даже жертвенность, если хотите. А для нашего героя понятие «жизнь» равнозначно понятию «работа». Просто и естественно день за днем он отдает всего себя заводу, стране.

В образе Александра Банникова я нашел тот тип личности, который дорог мне и как режиссеру, и как человеку. Меня привлекают характеры полнокровные, цельные. И главное — одержимые. Привлекают люди, одухотворенные мечтой, убежденностью, высокой целью.

К такому характеру, правда, взятому в совершенно иных исторических обстоятельствах, я обратился еще в своей дипломной работе «Скоморохи», короткой истории о бродячем лицедее, в минуту отчаяния решившем вернуться к спокойной оседлой жизни пахаря и главы семейства... Интересной и волнующей показалась мне в этом сюжете драма человека, который пытается — из самых лучших побуждений — изменить своему призванию. Скоморох даже пытается обратиться к всевышнему, вымолить себе покой в родной избе. Но в конце концов, оставив упования на бога, сдается перед искушением и вновь отправляется по бесконечной дороге странствований художника в мире.

Эта же тема продолжается — внешне намного проще и спокойнее, чем в «Скоморохах», — в моем первом полнометражном фильме «На берегу большой реки», поставленном по сценарию В. Кудрявцевой и В. Лобанова.

Здесь нет мучительной драмы выбора между призванием и ложно понятым житейским долгом. Героиня фильма — бывшая ученица ПТУ, приехавшая работать на сибирскую стройку. Девушка эта может показаться несколько прямолинейной, но в ней столько доброты, надежности, какой-то особой моральной чистоты, что совершенно органичным становится поступок Насти, определяющий ее главный выбор в жизни: когда во время аварии на катере гибнут люди, Настя берет к себе троих малышей, оставшихся сиротами.

Роль Насти в нашем фильме сыграла студентка Щукинского училища Ольга Бобы-

лева, которой, по-моему, удалось передать на экране сочетание внешней слабости и хрупкости героини со спокойной, надежной прочностью душевного склада.

И вот теперь — «первый директор» Александр Банников. Работая над сценарием, Э. Володарский, стремясь добиться подлинности образа, укорененности его, в жизненной среде, наделил нашего героя, помимо убежденности и мощной целеустремленности характера, которая так дорога нам в Банникове, сложной натурой. В герое сочетаются пылкость бойца и стратегический дар организатора производства, темперамент и дисциплинированность, гибкий, порой дипломатический ум и мальчишеская лихость. Это богатство человеческих проявлений личности дорого нам, и его мы хотим сохранить в фильме. Банников — не традиционная фигура руководителя: он бывает и забавно-наивен, даже комичен. Поэтому мы и не боимся вводить в образ некоторую долю эксцентрики. Опасно было бы «засушить», сделать скучно-правильным этого живого, импульсивного человека.

Мне кажется, например, важным сохранить в фильме эпизод, когда строительство Уралмаша, уже готового выдавать первую продукцию, пытаются остановить «по причинам экономии» некие вышестоящие, наделенные властью бюрократы (это действительный факт). Отчаявшись в чем-либо убедить своих противников, не понимающих и не желающих понимать никаких доводов, Банников вдруг — после мгновения злой растерянности — «выдает» дерзко-вызывающую чечетку по глухому кабинетному паркету. Чечетка эта — как вызов, как пощечина врагу.

Рядом с Банниковым в сценарии действует его соратник — главный инженер Уралмашстроя Фидлер. Это также историческая личность. Образ Фидлера как бы дополняет образ Банникова.

Фидлер — инженер «из бывших». Есть в его биографии «сомнительные» эпизоды, дающие повод некоторым не в меру бдительным гражданам подозревать в нем скрытого врага. Да, он, бывший управляющий Златоустовского завода, оставался им и при Колчаке. Но когда, спасаясь бегством, Колчак отдал приказ взорвать все стратегически важные объекты, Фидлер сумел спасти завод.

Этот человек принадлежит к тому отряду старой русской интеллигенции, которая сердцем приняла революцию. Даже если Фидлер разражается упреками по поводу «мальчишества» Банникова, якобы пытающегося «кавалерийским наскоком» решать производственные проблемы — мол, раньше строили медленнее, да крепче,— Банников прекрасно понимает, что за этой ворчливостью скрывается искренняя забота об успехе строительства. Этот мрачный и жесткий на первый взгляд человек близок Банникову своей горячей увлеченностью делом. Между директором и главным инженером идут постоянные разногласия по техническим и организационным вопросам, но цели у них общие и любовь общая — Уралмаш. Потому Банников так легко прощает Фидлеру упреки в «штурмовщине» и защищает его, когда после аварии на стройке главного инженера обвиняют во «вредительстве».

Таков материал нашего будущего фильма. Уже сейчас, заканчивая режиссерскую разработку сценария, начиная подготовку к съемкам, я отдаю себе отчет в тех трудностях, которые встретятся в работе. И прежде всего они связаны с образом Банникова. Я уже сказал, что, несмотря на богатство документальных свидетельств об этом человеке, мы решили идти по пути максимального художественного обобщения. Нам хотелось бы создать образ коммуниста тридцатых годов — романтически приподнятый, свободный от сухой музейной точности в деталях. Как это совместить с чертами того конкретного Банникова, которого прекрасно знают и помнят ветераны Уралмаша? Вот первый вопрос.

Кроме того — проблема актера. Мы начали искать исполнителя главной роли уже давно, но пока поиски безуспешны. Кроме внешнего «фактурного» сходства, актер, играющий Банникова, должен, на мой взгляд, обладать широким творческим диапазоном, внутренней гибкостью. Я считал бы, например, удачей найти актера, имеющего в списке своих театральных ролей Отелло и... Швейка. Сочетание трагического героизма и живого человеческого обаяния наиболее близко образу Банникова, каким я его себе представляю.

Ну, и затем — трудности иного характера: связанные с необходимостью воссоздать на натуре колоссальные декорации строительной площадки — котлован, строящиеся цехи, заполнить пространство гигантской массовкой, передать на экране накал энтузиазма, радостного и естественного порыва тысяч людей — все то, чем еще дышат эти бледные, выцветшие фотографии, сделанные современником и летописцем Уралмаша.

Свердловск

М. Каган

Вкус как феномен культуры

Что мы знаем и чего не знаем о вкусе

У теоретических проблем — как и у художественных творений — бывает причудливая судьба: то они выходят на авансцену культуры, привлекая к себе всеобщее внимание, и их решение начинает активно влиять на практическую жизнь, то они отодвигаются в тень, забываемые теоретиками и игнорируемые практиками. Именно так сложилась судьба проблемы вкуса в истории эстетической мысли.

Категориальное значение слово «вкус» приобрело в XVII веке и сразу сделалось одним из важнейших понятий эстетики классицизма, обозначая источник художественной ценности произведений аристократического искусства («хороший вкус»); но и в борьбе с классицизмом, разгоревшейся в XVIII столетии, одним из «объектов», за которые велись сражения — и в художественной практике, и в эстетической теории, — был вкус. В конечном счете высшее достижение эстетической мысли этой эпохи — «Критика способности суждения» И. Канта — имело в центре своем анализ суждения вкуса. Однако в XIX и в первой половине XX века интерес к этой проблеме был потерян, да и вряд ли он когда-либо возродится в буржуазной культуре: господствующий в ней абсолютный релятивизм и индивидуализм в трактовке эстетического сознания лишает проблему вкуса теоретического смысла.

Наоборот, в социалистической культуре интерес к данной проблеме неуклонно растет. Это стало особенно очевидно в дни XXVI партийного съезда, когда в Отчетном докладе ЦК КПСС прозвучали знаменательные слова, никогда прежде не встречавшиеся в политических документах такого уровня: «Не надо объяснять, как важно, чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса» [1].

Эстетическая категория «вкус» приобретает общественно-политическое значение потому, что качеством и уровнем развития вкуса в немалой степени определяется эстетический потенциал социалистической культуры; решение тех задач эстетического и художественного воспитания нашего народа, которые зафиксированы в новой советской Конституции, не может быть по-настоящему глубоким и последовательным без воспитания вкуса, этого специального органа эстетической активности человека. Но в таком случае принципиально важным становится вопрос — а что же представляет собой вкус и каковы закономерности его воспитания?

Конечно, разработка теории вкуса — коллективное дело эстетиков, искусствоведов, психологов, социологов, представителей педагогической науки. Но его надо начать, наметив общие контуры этой теории и выявив ее узловые, наиболее важные для практики проблемы. Такую цель и поставил перед собой автор настоящей статьи, рассчитывая на ее широкое обсуждение.

●

О вкусе в последние годы написано не так

Статьей М. Кагана журнал начинает обсуждение теоретических и практических аспектов проблемы вкуса, поставленной Л. И. Брежневым на XXVI съезде КПСС.

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

уж мало: монография, специально посвященная этой проблеме[2]; несколько брошюр[3]; глава в исследовании истории некоторых эстетических категорий[4]; глава в учебнике по эстетике[5]; наконец, сделано несколько попыток ввести вкус в систему категорий, охватывающую эстетическое и художественное восприятие как сложное, но внутренне организованное целое[6].

Казалось бы, все существенное о вкусе известно — и само его наличие в психической деятельности человека; и его формирование в процессе эстетического воспитания личности; и характеризующая вкус диалектическая связь эмоционального и рационального, субъективного и объективного, индивидуального и социального; и предпочтительность хорошего вкуса по сравнению с плохим; и правомерность существования различных вкусов — «хороших и разных»... Если же мы выйдем за пределы современной советской науки и захотим получить представление об изучении вкуса за рубежом, то обращение к фундаментальному библиографическому справочнику по проблемам психологической и экспериментальной эстетики[7] и к недавно опубликованному у нас сборнику переводных статей по искусствометрии[8] поможет осознать, как различны подходы к решению проблемы вкуса у нас и на Западе, в условиях господства буржуазной «массовой культуры».

И все же было бы преждевременным считать, что проблема вкуса решена уже в марксистской науке с достаточной полнотой и определенностью, ибо по сей день здесь остаются без ответа немало весьма серьезных вопросов.

Первый из них совсем простой: является ли вкус *необходимым* элементом психологии восприятия красоты и искусства? Если да, то как могут авторы специальных исследований, посвященных анализу художественного восприятия[9], обходиться вообще без категории «вкус»? А если нет, то как, какими психологическими механизмами обеспечивается восприятие эстетических и художественных ценностей?

Или другой вопрос, столь же элементарный: если вкус все-таки существует, то каковы его психологический субстрат и его связь с другими психическими способностями человека? Если вкус признается самостоятельным «инструментом» психики, то почему он не выделяется в учебниках по психологии в ряду других ее специфических способностей — ощущения, восприятия, мышления, эмоций, памяти, воображения? Если же он такой чести не заслуживает, ибо никаких качественных особенностей не имеет, то почему не удается отнести его к одному из других психических процессов — ни к ощущению, ни к переживанию, ни к размышлению, ни к воображению?

Вот еще один вопрос, который нельзя не признать весьма существенным: *эстетический* вкус и *художественный* вкус — это разные наименования одного и того же явления или это разные модификации некоего психического механизма? Если верно второе представление, то чем отличается художественный вкус от эстетического вкуса? А быть может, и тот и другой реально существуют лишь в *многообразии конкретных вариаций*, скажем, первый — в виде музыкального вкуса, театрального вкуса, киновкуса?..

Поиск ответа на все эти и многие иные вопросы — дело нелегкое, и нелегкое, в частности, потому, что проблема вкуса находится в сфере компетенции и интересов целой группы наук — общей психологии и социальной психологии, социологии и педагогики, искусствознания и культурологии и, разумеется, эстетики. Последняя занимает в этом ряду особое место, ибо она единственная способна и призвана, в силу ее

---

[2] *Молчанова А.* На вкус, на цвет... Теоретический очерк об эстетическом вкусе. М., 1966.

[3] *Маца И.* Об эстетическом вкусе. М., 1963; *Коган Л. Н.* Художественный вкус. М., 1966; *Скатерщиков В. К.* Об эстетическом вкусе. М., 1974.

[4] *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.

[5] Марксистско-ленинская эстетика. Под редакцией М. Ф. Овсянникова. М., 1973 (глава написана Е. С. Громовым).

[6] Этическое и эстетическое. Под ред. М. С. Кагана и В. Г. Иванова. Л., 1971 (раздел написан Т. Д. Верещагиной); *Каган М.* Художественная деятельность как информационная система. «Искусство кино», 1975, № 12.

[7] *Chandler A. R., Barnhard E. N.* A. Bibliography of Psychological and Experimental Estetics. 1864—1937. Berkeley, 1938.

[8] Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. Сб. переводов. М., 1972 (раздел «Исследования эстетического восприятия»).

[9] См., например.: *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия. М., 1964; Сб. «Художественное восприятие». Л., 1971.

философского характера, дать целостное представление о вкусе и тем самым выявить соотношение разных аспектов его конкретного изучения. Поэтому эстетика должна, с одной стороны, интегрировать данные всех частнонаучных исследований вкуса, а с другой — координировать усилия всех наук, обращающихся к этой проблеме, с позиций, доступных лишь теоретическому анализу вкуса как целостного психического образования Для того чтобы получить такое целостное представление о вкусе, эстетика должна применить в его исследовании основные принципы системного подхода, который предполагает единство трех аспектов исследования — предметного, функционального и исторического Это значит, что перед эстетикой встают три взаимосвязанные задачи: а) выявление элементов, составляющих вкус как сложный психический механизм, и их взаимоотношений; б) выяснение того, как каждый из этих элементов функционирует в структуре целого и каковы общие функции вкуса в более широкой системе эстетического сознания и художественного восприятия; в) постижение закономерностей процесса развития вкуса как в онтогенезе (индивидуальной человеческой биографии), так и в филогенезе (в истории мировой культуры) и, наконец, г) наметка перспектив дальнейшего развития вкуса в социалистическом обществе.

Совершенно очевидно, что такая программа системного исследования вкуса не может быть реализована в данной статье. Для этого нужны усилия целого коллектива ученых, представляющих различные области знания. Проблема вкуса требует, следовательно, не только системного, но и комплексного изучения, и можно надеяться, что оно будет осуществлено координированными усилиями философской эстетики, искусствоведческих наук, психологии, социологии, педагогики, теории информации... Пока же приходится разрабатывать отдельные аспекты теории вкуса — некоторые из которых и освещаются в настоящей статье, — имеющие не отвлеченно теоретический интерес, а связанные особенно тесно с повседневными нуждами кинематографической художественной практики.

Зачем человеку нужен вкус?

До XVII века эстетическая мысль не знала понятия «вкус» — видимо, потому, что не испытывала в нем потребности; рассуждения о том, что́ есть красота и что́ есть искусство, еще не приводили к необходимости выяснить, как воспринимаются эти объекты человеком. Казалось, что прекрасная вещь воспринимается так же, как всякая другая — с помощью органов чувств, а произведение искусства, как и всякое иное произведение, обращено к созерцанию и к пониманию. И хотя уже Платон, а за ним Плотин связывали восприятие красоты с Эросом, то есть с любовью к прекрасному, и хотя Аристотель в понятии катарсиса фиксировал психологический механизм художественного переживания, в обоих случаях понятия эти не имели никакого специфического содержания — ведь и любовь, и сострадание, и страх присущи отнюдь не только эстетическому или художественному восприятию.

Понятие «вкус», первоначально обозначавшее пищевые ощущения, было перенесено на восприятие эстетических и художественных объектов в XVII веке. Мы встречаем его в сочинениях испанца Граснана, француза Ларошфуко, а в начале XVIII столетия ему уже посвящается множество специальных статей, брошюр и даже трактатов, оно становится одной из центральных категорий эстетической мысли. Это не было, конечно, прихотью теоретиков, а выражало некоторые важные закономерности развития европейской культуры. Не случайно именно в эту эпоху эстетика конституируется как самостоятельная философская дисциплина, не случайно в это именно время литературно-художественная критика становится самостоятельной и весьма активной силой в художественной жизни общества, не случайно именно в XVIII веке авторитет красоты и искусства достигает такого небывалого уровня, что впервые в истории культуры эстетическое воспитание начинает казаться главным средством гармонизации человека и преобразования социальных отношений. Именно к такому выводу пришел великий немецкий поэт и мыслитель Фридрих Шиллер, исходив-

ший из общеэстетической концепции Канта, в которой — что нам важно еще раз отметить — центральное место занимал анализ вкуса.

Обобщая все эти факты, мы вправе заключить, что удивительная судьба теории вкуса в XVIII веке была связана с сознанием глубочайшего своеобразия тех объектов, восприятие которых является прерогативой и прямой «специальностью» вкуса. В самом деле, до тех пор, пока в европейской культуре господствовали рационалистические представления, к определению красоты подходили почти как к математической проблеме, а искусство измеряли критериями научного познания и даже называли «наукой» (например, Леонардо да Винчи или В. Татищев); соответственно органом его восприятия считался тот самый разум, который является инструментом научного познания, и сколько-нибудь серьезного интереса ни искусство, ни красота — эти «приемыши разума» — у величайших мыслителей XVI—XVII веков не вызывали. Когда же драматический ход развития культуры в эпоху Просвещения стал обнажать несостоятельность односторонне-рационалистических моделей мира и человека, когда сентиментализм открыл глаза на значение эмоциональной сферы человеческой жизни, тогда красоту и искусство начали оценивать совсем иначе, чем в недалеком прошлом, — в них увидели нечто большее, чем неполноценные дубликаты истины и науки, нечто специфическое и неповторимое и по их содержанию, и по их социальным функциям. Потому-то и оказались необходимыми поиски особого механизма психики, который, в отличие от разума, был бы способен «принимать», как мы сказали бы сегодня, своеобразную информацию, заключенную в красоте и несомую искусством. Наиболее четко и последовательно осознал эту проблему в середине XVIII века Шарль Батте, суждения которого оказались столь глубокими и интересными, что мы позволим себе кратко изложить их.

Если наука обращена к разуму, то искусство — к особому чувству, именуемому вкусом. «Вкус в искусстве то же самое, что интеллект в науке». Последний есть «способность познавать истину и ложь и отличать их друг от друга», а первый — «способность воспринимать хорошее, плохое, посредственное и безошибочно отличать их друг от друга». Батте сравнивает интеллектуальное познание со светом, который помогает увидеть предметы такими, каковы они в действительности, а вкус — с теплом, которое влечет нас к предмету или отталкивает от него. Короче говоря, если интеллект «рассматривает предметы в себе, согласно их сущности, вне всякого отношения к нам», то вкус «имеет дело с теми же предметами, но только в их отношении к нам» [10].

На языке современной философии это называется установлением ценности, тогда как призвание интеллекта — обнаружение истины.

Не будем продолжать этот исторический экскурс — читатель при желании может познакомиться с работами, на которые мы здесь ссылаемся. Нам же обращение к истории нужно было лишь для того, чтобы осознать закономерность появления самой категории «вкус» в эстетической науке, что облегчает понимание существа дела: категория «вкус» необходима эстетике для того, чтобы обозначить специфический механизм человеческой психики, который обеспечивает ей возможность эстетического восприятия и художественного переживания. Потому-то и в дальнейшем, в XIX—XX веках, проблема вкуса привлекала к себе внимание исследователей именно тогда, когда они исходили из признания специфичности эстетических и художественных ценностей, и проблема эта уходила из поля зрения теоретиков, как только они начинали смотреть на красоту как на простое чувственное явление истины, а на искусство — как на образное познание той же истины: в этих случаях оказывалось, что для восприятия красоты и искусства человеку достаточно обладать нормальным аппаратом ощущений (зрением и слухом) и более или менее развитым мышлением, и никаких оснований для поисков некоего особого психического органа тут не возникает... Представители подобной неора-

[10] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2, М., 1964, с. 383—384.

ционалистической, «безвкусной» эстетики встречаются — увы! — и в наше время и в нашей стране, хотя вполне очевидно несоответствие подобных воззрений реальной практике художественной жизни и эстетическому опыту каждого человека.

Вкус следует понимать как способность человека, сформировавшуюся исторически (и всякий раз заново формирующуюся в процессе воспитания отдельной личности), опознавать, улавливать, воспринимать и переживать эстетическую ценность предметов и явлений реальной жизни — если речь идет об эстетическом вкусе, и художественную ценность произведений искусства — если имеется в виду художественный вкус. Наличие вкуса отражает определенную степень самостоятельности личности, высокий уровень ее эстетического и художественного развития, сознание ее права на свободу мнений и на персональную ответственность за них.

Этих вводных рассуждений достаточно, чтобы стала ясной практическая значимость проблемы вкуса для совершенствования эстетического воспитания народа, для деятельности критики, для эффективного управления всей нашей художественной жизнью. Но для того чтобы успешно воспитывать вкус, нужно знать, что он собой представляет, как он «работает» и по каким законам формируется. Начнем с выяснения того, с чем, собственно говоря, мы имеем тут дело — с вкусом или с вкусами?

Вкус или вкусы?

Употребляя это понятие во множественном числе, мы имеем в виду отнюдь не вкусы разных людей, то есть не обыденное значение слова «вкусы», а нечто гораздо более существенное: с одной стороны, различие между вкусом эстетическим и вкусом художественным, а с другой — различие между способностью восприятия разных областей искусства — вкусом музыкальным, вкусом поэтическим, вкусом театральным и т. п.

Ибо каждый человек знает по собственному опыту, что можно, скажем, иметь развитое чувство красоты природы и не иметь такового по отношению к искусству, но можно обладать самым утонченным восприятием живописи и быть равнодушным к эстетическим качествам реальных ландшафтов.

Отождествление эстетического и художественного вкусов является одним из проявлений широко распространившегося в нашей эстетике на протяжении последних двадцати пяти лет общего отождествления понятий «эстетическое» и «художественное». Мы не раз выступали против приравнивания содержания этих двух принципиально различных категорий и сейчас можем лишь добавить, что их несовпадение подтверждается сопоставлением эстетического вкуса как способности воспринимать эстетические ценности реального мира и художественного вкуса как способности улавливать передаваемую искусством художественную информацию. Разумеется, последняя способность включает в себя эстетическое отношение как свой необходимый компонент, однако к нему не сводится: художественный вкус позволяет судить именно о художественной ценности произведения искусства, а в ней противоречиво сплетаются эстетическая и нравственная, политическая, религиозная, утилитарная, познавательная ценности. Потому-то развитый художественный вкус требует широкой системы опосредований — он опосредуется общим духовным развитием личности, кругом ее нравственных, политических и т. п. интересов, уровнем ее искусствоведческой подготовленности (то есть пониманием языка, традиций, условностей данного вида искусства). Вот почему К. Маркс мог ставить способность человека наслаждаться искусством в зависимость от уровня его «художественной образованности» [1]. Между тем эстетический вкус к природе формируется на совершенно иной основе — на основе практической повседневной связи человека с окружающей его природной средой, и у Дерсу Узала, например, — воспользуемся сравнительно свежей киномоделью — достигает гораздо более высокого уровня, чем у образованного, интеллигентного, художественно развитого Арсеньева.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 151.

Быть может, особенно ярко отличие художественного вкуса от вкуса эстетического проявляется в свойственной первому специфической активности, которая обычно именуется «сотворчеством». Действительно, в процессе восприятия зритель, читатель, слушатель как бы продолжают и завершают работу художника над произведением, и чем более развит художественный вкус, тем активнее проявляется «талант восприятия».

Несомненно, с другой стороны, и то, что в пределах художественного вкуса существуют различия между вкусом музыкальным и вкусом к живописи, между способностью наслаждаться танцем и стихами, даже стихами и прозой. Хотя театр и кино — родственные искусства, однако есть люди, влюбленные в театр и презрительно относящиеся к кинематографу, и есть, напротив, «киноманы», совершенно равнодушные к театру. Но если даже не брать такие крайности, то нельзя не признать широко распространенным явлением неравномерное развитие вкусов одного и того же человека (что выражается, между прочим, в том, что завзятые театралы начинают прилагать к кинематографу мерки сценического искусства, а люди, абсолютизирующие эстетическую ценность кинематографа, пытаются и в творчестве, и в восприятии «кинематографизировать» сценическое или телевизионное действие).

Таким образом, реальная практика показывает, что вкус театральный и вкус кинематографический — разные модификации художественного вкуса, столь разные, что развитие одного может идти за счет другого, в ущерб другому. Это относится и ко всем другим разновидностям художественного вкуса. Следовательно, понятие «художественный вкус» есть, в сущности, абстракция, собирательное обозначение целого пучка, семейства, класса конкретных художественных вкусов.

На том же основании можно утверждать, что и эстетический вкус реально существует лишь во множестве конкретных и достаточно различных модификаций. А. Пуанкаре был абсолютно прав, говоря о недоступности «профанам» эстетического восприятия движения научной мысли [12]. То же самое можно сказать и о положении дел в любой другой профессиональной сфере, в которой эстетическое самосознание человека развивается пропорционально овладению ее «тайнами» и именно поэтому не может не расходиться весьма заметно со свойственным этому же человеку уровнем эстетической восприимчивости к другим сферам жизни.

Итак, понятие «вкус» обозначает целую группу родственных психических механизмов. Различие между ними определяется особенностями подлежащих оценке областей (жизненной реальности или художественной деятельности), а близость — их общей функцией, недоступной другим способностям психики, а именно — быть высокочувствительным «прибором», устанавливающим меру эстетической ценности явлений предметного мира или меру художественной ценности произведений искусства.

Оценка вкусом и оценка вкуса

Всякое суждение вкуса есть оценочное суждение. Хотя это положение признается как будто единодушно нашими эстетиками, конкретное его истолкование оказывается далеко не одинаковым, что связано, прежде всего, с неразработанностью философской теории ценности и неясностью соотношения таких сфер духовной деятельности человека, как познание и оценка, как оценка и ценностное отношение. На это в свое время справедливо обратила внимание А. С. Молчанова, но за прошедшее десятилетие положение мало изменилось. Марксистская аксиология остается несравненно менее разработанной областью, нежели марксистская гносеология. Мы вынуждены, поэтому сделать философское отступление, дабы обосновать наше понимание ценностно-ориентационной функции вкуса.

Вынося свои суждения, вкус говорит не о том, чем является оцениваемый объект, а о том, что́ он для оценивающего субъекта значит.

---

[12] Пуанкаре А. Наука и метод. Одесса, 1910, с. 67.

Вообще говоря, парадоксальность аксиологической ситуации (то есть ситуации, в которой устанавливается ценность) состоит в том, что значение объекта для субъекта последний воспринимает как своего рода отношение к нему данного объекта. На заре человеческой истории это выражалось в прямом очеловечивании, одухотворении природы. Ей приписывалась способность чувствовать, желать, относиться, и в соответствии с этим оценивались ее явления (по аналогии с оценкой человеческих действий) — как добрые и злые, благие и враждебные (мы не осознаем действительную этимологию выражений «добрый день», «земля-матушка», «злой ветер» и т. п.). Отсюда выросли и религиозная, и эстетическая формы отношения человека к природе, прямо противоположные в том смысле, что религиозное сознание видит в природе или за природой живого человекообразного субъекта — бога, а эстетическое восприятие основывается на сознании метафоричности одухотворения природы, на иллюзорности «вчувствования» в нее человека; и говорит о силе и свободе человека по отношению к природе, о том что человек овладел ею практически и духовно. Эстетическая ценность есть то, что влечет меня к предмету, радует меня, утверждает мое бытие в мире, ибо ценность — это значение объекта не для другого объекта, а для субъекта, и вне этой объектно-субъектной связи не существуют никакие ценности — ни эстетические, ни художественные, ни нравственные, ни политические, ни религиозные [13]. Аксиологическая ситуация тем и отличается от ситуации гносеологической, что в последней субъект отрешается от себя во имя познания объекта, а в первой субъект рассматривает свою связь с объектом, то есть осознает ценность, а не истину.

Вот почему суждение вкуса — не познавательное суждение, а суждение ценностное по самой своей природе; выражающие его формулировки — «это красиво», «это безобразно», «это величественно», «это высокохудожественно», «это изящно», «это вульгарно», «это гениально», «это примитивно» и им подобные — суть определения ценностных свойств воспринимаемых предметов и произведений, а не результаты их научного познания. В суждениях вкуса субъект не исчезает, не отрекается от себя, а откровенно говорит о своем отношении к предмету оценки. Понятно, что способность выносить суждение вкуса о произведениях искусства общедоступна, тогда как способность научного познания этих произведений доступна лишь специалистам.

Чтобы правильно истолковать субъективность суждения вкуса, следует иметь в виду многослойный и пирамидальный, если так можно выразиться, характер структуры самого субъекта. Субъект — это философское понятие, не равнозначное понятию «человек». Ибо, с одной стороны, не все в человеке субъективно (скажем, физиологические или химические процессы) и не всегда человек выступает в роли субъекта — он является и объектом тех или иных направленных на него действий. С другой стороны, субъектом может быть не только индивидуум, но и целый коллектив — скажем, съемочная группа, работающая над фильмом как одно лицо, как единый творческий субъект. Таким образом, в роли субъекта может выступать, во-первых, отдельный человек, индивидуум, во-вторых, та или иная социальная группа — семья, бригада, класс, нация; в-третьих, определенный социум, то есть конкретно-исторический тип общества; в-четвертых, человечество в целом, если мы характеризуем его по отношению к природе [14].

Субъективность позиций и суждений вкуса проявляется прежде всего в том, что мой вкус есть выражение моего сокровенно-индивидуального отношения к миру, моих эмоциональных реакций, моего личного опыта, моего уникального душевного склада; однако мое «я», моя неповторимая индивиду-

[13] Более подробно мы писали об этом в книге «Человеческая деятельность» (М., 1974). Читателю, интересующемуся общим философско-эстетическим решением данной проблемы, мы можем порекомендовать такие книги: Нарский И. С. Диалектическое противоречие и логика познания. М., 1969; Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972.

[14] Подробнее об этом смотри в нашей статье «Проблема субъектно-объектных отношений в марксистско-ленинской философии». — «Философские науки», 1980, № 4.

альность, при всей ее уникальности, представляет определенный ряд различных социальных групп, к которым я принадлежу по своему воспитанию, общественному положению, по освоенной мной культуре; поэтому через сокровенно-личностные суждения моего вкуса просвечивают — разумеется, чаще всего бессознательно для меня самого — эстетические позиции и художественные интересы этих социальных общностей — моей возрастной группы, профессиональной, образовательной, этнической, классовой, наконец, того исторического социума, в котором я живу и к которому принадлежу всем своим сознанием, подсознанием и надсознанием; наконец, поскольку я являюсь частицей всего человечества, постольку основанием структуры моего «я» оказывается общечеловеческое, общесоциальное Естественно, что в современной культуре оно никак не может проявляться непосредственно, само по себе, но преломляется через всю серию социально-групповых «линз» и в конце концов так или иначе выражается в вершинной точке пирамиды — в данной человеческой индивидуальности, в ее неповторимом духовном мире и в ее вкусе.

Эту диалектику общего, особенного и индивидуального в суждении вкуса угадал Кант, когда описывал в качестве одной из его антиномий ту особенность вкуса, которая выражается в превращении моей личной оценки в безапелляционное суждение, претендующее на абсолютное значение. Да, именно такова диалектика оценочной деятельности вкуса, которая отличает его и от экспертных оценок в сфере науки и техники, объективность которых подлежит экспериментально-практической проверке и которые не являются поэтому личностными суждениями, и от оценок физиологических (типа «приятно — неприятно», «вкусно — невкусно»), которые не претендуют ни на какую общезначимость, фиксируя лишь испытанное моим организмом удовольствие или неудовольствие. Потому-то если о вкусах гастрономических и сексуальных действительно «не надо спорить», как гласит древнее присловье, то о вкусах эстетических и художественных спорили, спорят и всегда будут спорить. Парадоксальность ситуации состоит здесь в том, что, в отличие от споров на научные или технические темы, баталии в сфере вкуса однозначного решения получить не могут. Точнее говоря, вынесение окончательного приговора, не подлежащего кассации, есть привилегия всего человечества как оценивающего субъекта, ибо именно и только оно способно вынести безапелляционное суждение — установить, с одной стороны, неравноценность произведений Достоевского и Боборыкина, а с другой стороны, признать принципиальную равноценность творческих систем Мусоргского и Чайковского. На всех других уровнях суждения вкуса остаются субъективными в обычном смысле слова, и позиция отдельного человека может быть соотнесена здесь лишь с позицией другого, более авторитетного в данной сфере (скажем, художественного критика), либо с позицией той или иной социальной группы, выражаемой ее лидерами.

Так оказывается, что вкус не только оценивает, но и сам становится предметом оценки: столкновение вкусов, не способное получить объективного (по типу научного или технического) разрешения, разрешается в оценивании самих вкусов как «развитого» и «примитивного», «хорошего» и «плохого», «тонкого» и «вульгарного», «здорового» и «извращенного», «устаревшего» и «современного», «высокого» и «площадного»... Индивидуальный вкус соотносится с некими нормами, принятыми в данной социальной группе, являющейся референтной, как говорят социологи, по отношению к каждому индивиду. Тем самым вкус, будучи явлением психологическим, обнаруживает свои социально-психологические и социологические измерения. Проблема разнообразия вкусов, их борьбы и развития есть в конечном счете отражение сложности социальной структуры общества, а не простой множественности человеческих индивидуальностей. Потому-то и оказались у нас необходимыми социологические и социально-психологические исследования вкуса, получающие все более и более широкое признание, в частности изучение социально-групповой детерминации вкусов кинозрителя; сошлемся в первую очередь

на работы профессора Л. Н. Когана и его сотрудников на Урале [15]. Это позволяет нам уклониться от повторения полученных здесь выводов и обратиться к гораздо менее изученному в нашей науке аспекту проблемы — к анализу процесса формирования индивидуального вкуса, который всегда особенным образом преломляет общие для социальной группы позиции, оказываясь глубоко укорененным в уникальном духовном мире личности. Этот аспект проблем мы назвали бы «биографией вкуса».

Биография вкуса

Хотя среди советских психологов и философов весьма популярно благородное представление о том, что от рождения душа каждого человека, как говорили некогда, есть tabula rasa — «чистая доска», на которой воспитание способно начертать любые письмена, реальное положение вещей, как показывает жизненный опыт, гораздо более сложно. Конечно, воспитание — это могущественнейшая сила, и именно оно формирует все человеческое сознание, в том числе и вкусы людей; конечно, ни эстетический, ни художественный вкус не может быть дан индивиду от рождения или, тем более, им унаследован, так как эстетическое отношение человека к миру и его художественное сознание не вытекают из биофизиологических потребностей, а являются плодами культуры [16]. Однако несомненно и то, что каждый индивидуум имеет врожденную (частично унаследованную в виде мутации) структуру психических задатков, связанную, видимо, с особым «рисунком» мозговой ткани, с неравномерной развитостью левого и правого полушарий [17], с неодинаковой остротой разных рецепторов — зрительного, слухового и прочего. Все это определяет как задатки творчески-созидательных способностей человека, называемые обычно одаренностью, так и задатки способностей восприятия. Наличие врожденной индивидуальной склонности, благорасположенности, направленности способностей есть непреложный факт, с которым практика воспитания всегда обязана считаться.

Как наличие врожденной творческой одаренности есть первое непременное условие формирования художественного таланта в процессе образования, обучения и воспитания, так врожденная рецептивно-эмоциональная восприимчивость есть росток, из которого только и можно в процессе умелого и целенаправленного воспитания вырастить полноценный вкус (хотя можно, конечно же, дать этому ростку погибнуть, заглохнуть или же вырастить его искаженным, скособоченным, болезненно изуродованным...).

Как же опознать наличие таких ростков вкуса или их отсутствие? Думается, первой приметой этой природной чувственной восприимчивости является потребность в соответствующих впечатлениях, спонтанное эмоциональное влечение к созерцанию неких объектов — животных или машин, рисунков или мелодий, танцевальных движений или чтения стихов, стимулируемое удовольствием, радостью, наслаждением от самого процесса их восприятия. При этом следует иметь в виду, что у ребенка трудно еще отличить задатки творческие от задатков перцептивных — они дифференцируются, как правило, сравнительно поздно, первоначально же потребности, влечения и эмоциональные реакции проявляются в нерасчлененном комплексе «восприятие — творчество», наиболее ярким выражением которого является детская художественная игра (обычно ее называют «ролевой игрой»).

Как бы то ни было, но эти три психологических компонента — потребность, влечение и результатирующая положительная эмоция — сохраняются в развитом вкусе, остаются его исходными психологическими характеристиками. Нет и не может быть подлинного музыкального, к примеру, вкуса там, где нет потребности в повседневном, систематическом слушании музыки, где нет непреодолимого влечения к ней как к объекту любви, где нет ощущения радости, счастья, блаженства от общения с нею. Так выясняется, что

---

[15] См.: Кино и зритель. Опыт социологического исследования. Под ред. Л. Н. Когана. М., 1968.

[16] Эстетическая культура советского человека. Л., 1976.

[17] См.: Деглин В. Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека. — «Наука и жизнь», 1975, № 1.

Платонов Эрос, связавший красоту с любовью, или сформулированное Пико делла Мирандола определение любви как «желания красоты», или же сравнение эстетического чувства с любовью к женщине, которое мы встречаем у Чернышевского, точно выражают свойственные вкусу глубинные его психологические свойства. Их можно объяснить с позиций теории общения, основные положения которой мы имели возможность наметить в общефилософском и общепсихологическом плане [18]. Когда в сферу общения вовлекаются явления природы, или вещи, или произведения искусства, они начинают восприниматься нами *не как объекты, а как субъекты*, как полноправные партнеры в процессе общения, а это возможно лишь постольку, поскольку объекты эти очеловечиваются, одухотворяются, субъективируются. В искусстве подобное чудо превращения куска камня в образ живого чувства осуществляется в творческом акте, а затем воспроизводится в художественном восприятии.

Таким образом, вкус «начинается» и генетически, и логически, то есть структурно — с *потребности общения с носителями эстетической или художественной ценности*. Их «потребление» есть реализация этой потребности, и — по закону диалектической связи потребностей, производства и потребления, открытому К. Марксом, — в процессе потребления потребность *и удовлетворяется, и развивается*. Не приводя здесь многочисленных суждений К. Маркса, характеризующих эту закономерность в общетеоретическом и политико-экономическом плане, напомним одно только его суждение, непосредственно относящееся к рассматриваемой нами теме: «Без потребности нет производства. Но именно потребление воспроизводит потребность». Применительно к искусству это означает, что «художественный предмет» (в русском переводе здесь неудачно сказано «предмет искусства») «создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» [19].

Эта диалектика удовлетворения потребностей и их развития, определяющая реальную динамику вкусов личности, объясняет роль активного общения с предметом данной потребности для ее «возвышения», как говорил В. И. Ленин, а значит, для *непрестанного совершенствования, оттачивания вкуса*. Как бы высоко ни расценивать значение теоретического образования, изучения истории искусства и эстетической науки для развития вкуса, основным способом его формирования и совершенствования является *непосредственое общение с носителями* тех или иных эстетических ценностей —с природой, с произведениями науки и техники, равно как с носителями художественных ценностей — произведениями искусства. Только в таком общении вкус может обрести необходимое ему для квалифицированной оценки богатство опыта. И только в этом процессе потребность общения с носителями ценности перерастает в способность определять меру их ценности.

Так *диалектика потребности и способности* становится одной из важнейших структурных характеристик вкуса. Подобно тому как совершенство всякой созидательной деятельности зависит и от таланта, и от мастерства человека, а последнее обретается в опыте его практических действий, так совершенство оценивающей активности производно и от соответствующих способностей ценителя, и от накопленного им опыта. Ясно, что положительное значение такого опыта тем больше, чем он лучше организован, поэтому нахождение научных принципов его организации становится важнейшей проблемой теории и практики эстетического и художественного воспитания.

Не вызывает сомнений, что объективным потребностям развития социалистической культуры, динамической по самой природе, соответствует динамичный же, постоянно развивающийся вкус.

Конечно, воспитание динамичного вкуса, готового к восприятию обновляющегося искусства — дело не только художественно-творческой практики. Огромное значение имеет здесь и практика школьного преподавания литературы, музыки, рисования, основ киноискусства, и де-

---

[18] См.: *Каган М. С.* Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). М., 1974, с. 80—90 и 163—168; *Каган М. С.* Общение как философская проблема. — «Философские науки», 1975, № 5.

[19] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 12, с. 718.

ятельность народных университетов культуры, кинолекториев, и, наконец, практика эстетического самовоспитания и художественного самообразования — одной из наиболее эффективных и все шире распространяющихся в наше время форм воспитательной деятельности, которой мы, однако, совсем еще не умеем руководить. И в этой связи особое значение приобретает литературно-художественная критика, непосредственно обращенная к каждому любителю искусства. Проблема критики неразрывно связана с проблемой вкуса и требует поэтому специального анализа.

Критика вкуса и вкус критика

Поскольку специфическая функция критики — установление ценности произведения искусства, постольку истоки критики обнаруживаются в деятельности вкуса, ибо она, как мы видели, по самой сути своей есть деятельность оценивающая. У критика эта деятельность становится профессиональной и поэтому максимально квалифицированной, что делает ее суждения авторитетными и для публики, и для художников, что подчеркнул Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXVI съезду партии. Критик может полноценно реализовать эту свою культурную функцию, если он отличается от рядового любителя искусства в трех отношениях: во-первых, если он обладает более тонким, более острым, более требовательным и чувствительным вкусом; во-вторых, если он обладает более широкими знаниями, необходимыми для теоретического обоснования суждений своего вкуса; в-третьих, если он обладает способностью точно и выразительно излагать свои мысли, умением убеждать читателя в правильности своих оценок и заражать его своим отношением к произведению, внушать ему определенную интерпретацию рассматриваемого творения.

Совершенно очевидно, что среди этих качеств наличие высоко развитого вкуса имеет первостепенное, определяющее значение, и грош цена критику, который, сколь бы он ни был красноречив и эрудирован, не способен увидеть в произведении больше, чем рядовые любители, осмыслить его тоньше, чем они, интерпретировать его более оригинально, оценить его более основательно и компетентно. Лишь обладая тонким вкусом, критик становится способен воспитывать, развивать, возвышать вкусы публики.

Чтобы уяснить себе особенности деятельности художественного критика, нужно сопоставить ее с другими формами оценочной деятельности людей. Дело в том, что каждой из них свойственно особое соотношение объективности и субъективности. Максимум объективности и минимум субъективности характеризует экспертизу — оценочную деятельность в сфере научной и технической; экспериментальная проверка конструктивного решения машины или анализ теоретического содержания диссертации должны дать строго объективное заключение об истинных достоинствах и недостатках оцениваемого объекта. Другая форма оценочной деятельности — дегустация — кажется особенно близкой к художественной критике, поскольку так же основывается на показаниях вкуса (она и называется «дегустацией» от латинского «gustus» — вкус); однако здесь действует не художественный и не эстетический, а гастрономический вкус, то есть механизм физиологический, а не духовный.

В мире эстетических оценок мы встречаемся с прямым проникновением субъективного начала в саму оценку, что выражается в праве каждой личности на собственный, именно ее вкусу соответствующий круг эстетических ценностей: «у каждого свой вкус». Поэтому здесь невозможна не только объективная экспертиза, но и вообще профессиональная оценочная деятельность. Нет такой профессии — «эстетический критик», ибо каждый является таковым для самого себя. Это относится и к сфере этических оценок, которая тоже не профессионализируется: каждый способен и обязан выносить нравственные оценки. Однако мера объективности здесь явно выше, чем в оценках эстетических. Потому-то нравственные оценки не являются столь прихотливо разнообразными, как оценки эстетические, и по этой же причине возможно существование нравственных заповедей, нравственного кодекса, но невозможен кодекс эстетический.

В художественной критике соотношение объективного и субъективного вновь меняется — за счет возрастания роли объективного начала. Показательно здесь уже то, что художественная критика становится профессиональной деятельностью, и обязанностью критиков-профессионалов является не только произнесение художественных оценок, но и их мотивация, их доказательство, их разъяснение как публике, так и художникам. Однако очевидна и высокая мера субъективности художественно-критических оценок, которые этим и отличаются от научных исследований произведений искусства.

Таким образом, в художественной критике мы сталкиваемся с особой мерой соотношения объективного и субъективного. Конечно, соотношение это изменяется в известных пределах в истории культуры. Мы знаем критику, абсолютизирующую субъективность оценки, и критику, стремящуюся к такой степени объективности, какая свойственна экспертизе. Опыт показывает, однако, что обе эти крайности влекут за собой вырождение критики, ее превращение в какую-то иную форму деятельности. Особенность художественной критики состоит именно в том, что здесь не могут не сосуществовать разные оценки, порождаемые и индивидуальными различиями вкусов, и различиями вкусов тех социальных групп, которые представляют разные критики.

В предисловии к сборнику статей талантливого художественного критика А. Каменского А. Чегодаев писал: «Можно ли говорить о глубоко личном характере выбора, мнений, оценок А. А. Каменского? Конечно, можно, но надобности в этом никакой нет: он «личен» и субъективен ровно в той же мере, как и любой из избираемых им художников... Попрекать других в «субъективизме» склонны обычно те люди, которые простодушно полагают, что именно они, а не кто-либо другой, обладают абсолютной и единственной истиной — все прочие же ошибаются, и их нужно поучать» [20].

С этой точки зрения становится понятным записанное в Программе КПСС и многократно повторенное лидером нашей партии положение о необходимости многообразия стилей, форм, средств в социалистическом искусстве — ведь каждый художественный стиль соответствует определенной системе вкуса, на нее опирается и ее культивирует. Существуют системы вкуса более широкие — например, приемлющие и импрессионистическую, и экспрессионистическую стилистику в живописи, стилистику театра Брехта и МХАТа, киностили Сергея Герасимова и Андрея Тарковского, и более узкие вкусы, приверженные одному какому-то типу художественного языка. Хотя в принципе широта вкуса предпочтительнее всякой узости, последняя, взятая сама по себе, не является предосудительной, если только она не пытается абсолютизировать свою ограниченность и утвердить себя единственно правомерной с точки зрения идеологической, политической или даже эстетической.

Роль вкуса в диалектике приобщения и обособления личности

С тех пор как вкус стал предметом специального изучения, ученые отмечали две его прямо противоположные особенности: с одной стороны, вкус сближает человека с другими людьми общностью оценок, с другой же, он противопоставляет личность даже ближайшему ее окружению, делая суждения вкуса выражением ее своеобразия, ее отличия от других людей, ее уникальности; с одной стороны, явно существуют нормы вкуса, выражающиеся в господствующем в искусстве данной эпохи стиле, в императивах моды, в принципах, именуемых «хорошим вкусом», а с другой — всякое отклонение от этих норм находит свое оправдание в древних поговорках «о вкусах не надо спорить», «у каждого свой вкус». Метафизическое мышление вставало в тупик перед лицом этих «с одной стороны» и «с другой стороны» и пыталось «выпрямить» ситуацию, доказывая ложность одной из сторон и абсолютизируя другую. Диалектическое мышление билось над разрешением данного противоречия, но убедительного объяснения самого его наличия все же не находило.

[20] Чегодаев А. Мастерство критика. — В кн.: Каменский А. Вернисажи. М., 1974, с. 8.

Марксистская философия, и в частности марксистское учение о человеке, открывает возможность не только для признания объективности самого противоречия между персональным и сверхперсональным в области вкуса, но и для объяснения происхождения и смысла данного противоречия. Мы имеем в виду учение о личности, которое выводит ее формирование из диалектической связи двух процессов — приобщения индивида к индивиду и их взаимного обособления. Существо личности с этой точки зрения и состоит в том, что она отличается от других людей, даже самых ей близких, и одновременно сближается даже с теми, кто от нее достаточно далек.

Вкус более чем какие-либо другие психологические качества человека отражает эту диалектику бытия личности, и А. С. Молчанова была абсолютно права, когда связывала вкус с целостным бытием личности. В самом деле, именно приобщение личности к себе подобным в процессе ее социализации, в ходе усвоения культуры приводит к тому, что ее вкусы уподобляются «эталонным», «образцовым» — тем, которые принадлежат авторитетным для нее лицам (родителям, учителям, друзьям, художникам, критикам). На этой основе складываются вкусы более или менее широких социальных групп — этнических, классовых, профессиональных, возрастных, и вкус становится социально-психологической категорией; напомним, что есть все основания говорить, например, об аристократическом и мещанском вкусе во французской культуре XVIII века, о вкусах современной советской молодежи и о вкусе русской художественной интеллигенции начала XX века, о японском вкусе, выражающемся в специфической культуре садоводства, и об испанском вкусе, выражающемся в отношении к не менее национально специфическому явлению — корриде. Но как бы отчетливо ни сказывалась во вкусах личности ее принадлежность к тем или иным социальным группам, в конечном счете вкусы эти оказываются тем более своеобразными, чем более оригинальна личность, чем специфичнее структура ее потребностей, интересов, идеалов, чем неповторимее ее жизненный опыт и «присвоенная» ею культура. Поэтому уникально-личностное и социально-групповое во вкусе — не антагонисты, исключающие друг друга, а разные стороны одного целого, которые взаимно друг другу необходимы, друг друга предполагают и образуют лишь в единстве целостную структуру вкуса. Вот почему бесплодными оказались все попытки измерить эстетический или художественный вкус чужеродными для него мерками — теми ли, которые определяют характер физиологических ощущений (горькое — сладкое, тихое — громкое и т. п.), тем ли, которые характеризуют познавательные суждения (истинное — ложное), тем ли, которые свойственны оценкам политическим и юридическим с их имперсональной категоричностью (прогрессивно — реакционно, законно — преступно).

Вкус — тончайший регулятор взаимоотношений человека и культуры, личности и социального коллектива, ибо он предоставляет личности полную свободу суждений, в соответствии с ее собственным переживанием, с ее интимнейшей психологической реакцией на воспринимаемое; однако в этой свободе самовыражения и самоутверждения скрывается не сознаваемая личностью коллективная установка, коллективный интерес, коллективный идеал. Поэтому нравятся мне фильмы Бондарчука или Тарковского или не нравятся (если воспользоваться постановкой вопроса из незабываемой дискуссии «физиков и лириков») — это мое личное дело и дело социальное в одно и то же время. Но сама трактовка соотношения индивидуального и надындивидуального в этой области выражает различие типов соотношения личности и культуры в истории человечества.

Судьбы вкусов в системе культуры

Особенно ясно эти различия проявляются при сравнении буржуазной и социалистической социокультурных систем. Свойственные первой и непреодолимые в ней социальные антагонизмы, влекущие за собой резкие перепады уровней образования, развития материальных и духовных потребностей различных слоев общества, порождают сосу-

ществование и столкновения диаметрально противоположных типов и уровней вкуса — таких, например, которые выражают антиномию элитарной и массовой культур, утонченнейшего искусства и так называемого кича; вместе с тем господствующая в этом обществе индивидуалистическая психология влечет за собой анархию и произвол в тех сферах духовного производства, которые не связаны непосредственно с научно-техническими устоями социального бытия — то есть прежде всего в сферах эстетической и художественной. Неудивительно, что два тезиса лежат в основе большинства эстетических концепций, родившихся в буржуазном обществе XX века — от теорий Роджера Фрая и Ортеги-и-Гассета до учений Герберта Рида и Андре Мальро: во-первых, противопоставление элитарного искусства как подлинного массовому как неподлинному в силу самой элитарности первого и массовости второго; во-вторых, отрицание каких-либо общих, индивидуальных норм вкуса, абсолютизация личностного суждения как конечной инстанции в сфере эстетических и художественных оценок.

Социальная структура социалистического общества порождает радикально иные отношения в области вкуса. С одной стороны, обретенная и укрепляющаяся идейно-психологическая и общекультурная однородность социалистического общества отменяет дихотомию элитарной и массовой культур; с другой стороны, сознательно культивируемая при социализме диалектическая связь богатства индивидуального развития с единством интересов и идеалов всего общества ведет к преодолению хаоса и индивидуалистической анархии в сфере вкусов, порождая диалектическое же сопряжение их единства и многообразия (моделью здесь служит диалектика самого искусства, в котором единый творческий метод социалистического реализма выражается в многообразии художественных стилей). Эта закономерность развития вкусов в социалистическом обществе означает необходимость борьбы на два фронта — и с рецидивами догматических попыток «выравнивания» богатства вкусов во имя установления некоего единого стандарта вкуса (типичная позиция идеологов «казарменного социализма», особенно наглядно проявившая себя в Китае), и с попытками внедрить в нашу культуру принципы индивидуалистического произвола ценностных суждений, основанные на столь характерной для всего современного левацки-анархистского движения подмене идеи свободы практикой произвола.

Особого учета заслуживает то обстоятельство, что построение социализма и коммунизма не мгновенный акт, а длительный процесс, особенно сложный и постепенно развертывающийся в духовной жизни общества. А это означает, что во всей практической деятельности по эстетическому и художественному воспитанию — особенно воспитанию молодежи — нужно ориентироваться на постепенное, но неуклонное возвышение уровня вкусов, а не на культивирование, увековечивание и прославление неразвитого, вульгарного вкуса. К сожалению, практика нашего кинопроизводства заставляет вспоминать об этом достаточно часто (из деликатности примеров приводить не будем...)

Укорененность вкуса в системе культуры раскрывается особенно рельефно в изоморфности тех принципов, на которых покоится каждый исторический тип культуры, и тех принципов, которые лежат в основе разных исторических типов вкусов. Так, каноническому характеру феодальной культуры, жестко подчинившей личность ансамблю сверхперсональных норм, освященных религиозно и политически, полностью соответствует нормативная природа суждений вкуса, авторитарный характер всех эстетических и художественных оценок. Буржуазная культура, основанная на принципах индивидуализма и формально освободившая личность от церковных и монархических авторитетов и от всяких надличностных норм, породила тип вкуса, соответствующий самосознанию буржуазной личности и выражающий полную произвольность индивидуальных оценок. Наконец, в социалистической культуре, где системообразующим принципом является диалектическая связь общенародного единства и свободы индивидуального развития, функционирование вкуса должно быть основано не на нор-

мах и не на произволе, а на подлинной свободе — то есть на бессознательно-добровольном выборе в многообразии ценностей социалистической культуры и культурного наследия тех, которые соответствуют неповторимости духовного мира каждой личности.

Так вкус человека социалистического общества, не подчиняющийся ни нормативной догматике, ни анархистскому произволу, может и должен быть адекватным выражением свободы, эстетическим «знаком» свободы человека в родственном ему социальном мире.

С. Фрейлих

Этюды о стиле

Стиль как кинематографическая проблема

Эстетика выработала некие универсальные подходы к изучению стиля. Однако мы совершили бы ошибку, если бы, касаясь в данном случае кино, прямо перенесли сюда суждения, сложившиеся, например, в теории литературы или, скажем, архитектуры.

Мы не разгадаем назначение стиля, его обязательность, его органичность без учета неповторимой специфики именно данного искусства, имеющего свой предмет и пользующегося своим материалом.

В стиле идея как бы материализуется. Нигде это так не очевидно, как в архитектуре; здесь стиль наглядно выражен в материале, стиль можно здесь, что говорится, потрогать, измерить. Наука о стиле в архитектуре — точная наука. Стиль египетской архитектуры — геометрия.

Стиль литературы проявляется в языке, образ здесь материализуется в слове.

В кино первоэлементом стиля является кадр. Но если бы мы имели дело только с кадром, это было бы не новое самостоятельное искусство, а движущаяся фотография, композицию и стиль которой мы бы изучали по законам живописи.

Специфика кино состоит не в структуре кадра, а в движении кадра в кадр, то есть в монтаже. Здесь кино начинает обладать свойством, каким не обладают никакие другие искусства — ни пространственные, ни временны́е. Но, став искусством времени в формах пространства, искусство кино не «захватывает» их свойства, не «смешивает», синтез здесь имеет совершенно другой смысл: кино объединяет в в себе не сходства, а различия пространственных и временны́х искусств; имея свой предмет и свой материал, кино оказывается в собственных границах, его способ рассказа-показа не подвластен не только искусствам, существовавшим до него (литература, театр, живопись, музыка, архитектура), но и после него возникшим (телевидение).

И все-таки изучать стиль кино лишь в сфере монтажа и кадра-плана так же односторонне и потому в конце концов неплодотворно, как если бы мы ограничили изучение стиля литературы лишь сферой языка (то есть ограничились бы лингвистическим подходом к теме) или же архитектуры — сферой геометрии.

Материализуясь в форме, стиль к форме не сводится.

В кино длина плана, ритм смены планов меняют значение фильма, характеризуя его принадлежность к той или иной школе, эпохе, идеологии.

Из одних и тех же элементов Гриффит и Эйзенштейн сложили разные кинематографические системы.

В «Броненосце «Потемкин» показан эпизод 1905 года; он мог быть так масштабно увиден, снят и смонтирован только после Октябрьской революции.

Гриффит — дооктябрьский художник. Он первый вывел массу на экран и показал ее в действии, требующем параллельного монтажа. Масса у Гриффита вызывает сочувствие, но она неизменно пассивна. Гуманизм Гриффита сентиментален, после знаменитой эпопеи «Нетерпимость» он ставит только мелодрамы.

У Эйзенштейна из пассивного фона масса перемещается «в центр драмы», в поведении массы он нашел новые кульминации, он отразил переломный момент, когда масса, народ осознает себя творцом истории. Обаяние картины состоит в том, что масса ведет себя по законам психологии отдельного человека, то есть масса приобретает значение личности. Именно здесь нащупывалась возможность выхода эпоса в трагедию. Об этом сам художник скажет так: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина»

«Грозный» и «Потемкин» — разные эпохи в кино, а ведь между ними пролегло всего два десятилетия. Дело только в том, что каждое из них стало рубежом — в истории и в искусстве. В истории: тридцатые — с их социально-экономическими и культурными преобразованиями, необходимость которых уходит в глубь русской истории; сороковые — обозначенные таким всемирно-историческим катаклизмом, как вторая мировая война. Вот какие рубежи прошло кино в период своего становления как искусства. Могут сказать, что это коснулось всех видов искусства и литературы в том числе. Это так. Дело только в том, что другие искусства к этому моменту уже имели вековые традиции, кино же еще было Великим Немым, оно как искусство успело пройти только первую фазу, экрану еще предстояло в эти два десятилетия овладеть говорящим словом, а затем цветом и изменить формат, вследствие чего изменилась сама природа его драматургии. Стиль монтажно-поэтического кино двадцатых годов, столь полно выраженный в «Броненосце «Потемкин», резко меняется в тридцатые годы в «Чапаеве» с его прозаической интонацией и разработанной драматургией характера; в ощущении исторических перемен эпос изменил свой стиль, кино стало драматическим, и это видно по тому, как решительно Васильевы перерабатывали очерковую, даже дневниковую по своей сути повесть Фурманова, которую положили в основу фильма.

Сегодня эта же повесть была бы экранизирована по-другому: современный фильм может сохранить стиль дневника, а рассказчик может стать и действующим лицом, и повествователем; в структуре повести большое значение имеют подлинные документы времени, они существуют в ней так же органично, как хроника в современном игровом фильме (в качестве примеров такого построения могут служить фильмы «Шестое июля», «Освобождение», «Кентавры»).

В стремительном изменении природы экрана киноведы видят причины быстрого старения фильмов. Конечно, это не относится к шедеврам. Шедевры не стареют. Каждое новое поколение как бы обновляет их в своем восприятии. Продолжая доставлять нам эстетическое наслаждение, такие произведения уже неповторимы и вместе с тем продолжают воздействие на современный кинематографический процесс. Я имею в виду именно «Броненосец «Потемкин» (как, впрочем, и его сверстников — «Арсенал», «Мать», «26 комиссаров», «Новый Вавилон», «По закону», «Обломок империи», «Третья Мещанская») и «Чапаева» (а с ним и такие произведения, как «Путевка в жизнь», «Встречный», «Великий гражданин», «Ленин в Октябре», «Окраина», «Машенька», «Счастье»). «Немое» и «звуковое» оказались р а з н ы м и моментами е д и н о г о процесса. Только теперь видна близость этих художественных стихий, ставших формирующими началами стиля современного звукозрительного кино.

Стиль — проблема историческая изначально. Этим объясняется трудность постановки этой проблемы в кино. Кино не знает, подобно литературе, явления, аналогичного «древнерусской литературе», не знает ничего подобного литературе XVIII, а также XIX века. Начала и концы кино пока еще сходятся в пределах жизни одного поколения людей. Кино как искусство в целом современно, и если мы говорим об этапах, то необходимо подчеркнуть, что это не столько этапы истории, сколько моменты формирования самого феномена кино как искусства. Без учета этого обстоятельства проблема стиля в кино может оказаться несостоятельной, особенно когда мы говорим о современном стиле. В кино явления не успели разделиться эпохами; обращаясь к истокам, мы обращаемся не к истории, а к реальности вчерашнего дня, без которого неясен сегодняшний.

Изучение стиля необходимо для понимания, почему происходят перемены в искусстве и в чем истинный смысл этих перемен.

Стиль — не только совокупность приемов, органично выражающих замысел. Стиль несет в себе идею художественности, стиль — критерий художественности.

«Стачка» казалась сначала нехудожественным произведением, на самом же деле с картины начинался новый стиль в кино.

В дореволюционной критике существовало мнение о «нехудожественности» романа Чернышевского «Что делать?», ему отказывали в стиле, а между тем он обладает всеми особенностями «интеллектуального романа», как прозорливо определил жанр этого произведения Луначарский.

Разумеется, изучение стиля плодотворно, если ведется системно, то есть на разных уровнях.

И на уровне отдельного произведения.

И на уровне биографии художника, обладающего индивидуальным стилем.

И на уровне художественных направлений. Историческая идея в определенные моменты развития общества может дать стимулы к объединению усилий художников, сохраняющих свою личную манеру и в то же время выражающих некий общий принцип эстетического отношения к действительности; в таком случае стиль приобретает расширительное значение и становится направлением. Так возникло советское «монтажно-поэтическое кино», «немецкий экспрессионизм», «итальянский неореализм», «польская школа», английское «свободное кино», документальная «нью-йоркская школа».

Каждое из этих направлений возникло на разной исторической почве и существовало в совершенно определенных хронологических рамках, связанных с конкретным моментом истории, с миросозерцанием этого момента. Стиль на этом уровне обнаруживает свою связь с методом, и это, может быть, самое существенное для системного изучения проблемы.

История французского кино, как и его современное состояние, не может быть осмыслена без анализа таких возникших на разных этапах направлений, как «авангард» 20-х годов, «народный фронт» — 30-х, «новая волна» — 50-х. Перед нами пример разрыва традиций, «рассечения» стиля, обусловленного особенностями общественного развития, не обеспечившего преемственности в художественном процессе.

Киноведение в изучении проблемы стиля еще не накопило достаточного опыта. Положение здесь не идет ни в какое сравнение с тем, как обстоит дело в других областях искусствознания и в особенности в литературоведении. О значении, которое придают литераторы данной проблеме, говорят исследования, вышедшие за последние десять-пятнадцать лет. Среди них назовем третий том «Теории литературы» (1965), специально посвященный проблемам стиля, созданный авторским коллективом Института мировой литературы имени А. М. Горького. Институтом изданы также коллективные монографии «Проблемы типологии русского реализма» (1969), «Типология стилевого развития XIX века» (1977), «Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии» (1978). Отметим и такие исследования, как «Проблема авторства и теория стилей» В. Виноградова (1961), «Проблемы литературного стиля» Г. Поспелова (1970), «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Храпченко (1975). Один из важнейших аспектов этих исследований — индивидуальный стиль писателя: на эту тему вышли еще ранее специальные книги — «О стиле Льва Толстого» И. Громова (1977) и «Стиль сказов Бажова» Р. Гельгардта (1958). В этой связи можно было бы вспомнить и вышедшую еще в 1941 году книгу В. Виноградова «Стиль Пушкина». В нашу задачу не входит дать исчерпывающую библиографическую справку по теме, названы книги, которые у автора на памяти и о которых, как киновед, он говорит с нескрываемой завистью. В самом деле, где книги о многообразии стилей советского кино, о стиле и методе, о типологии стилевого развития социалистического киноискусства, где, наконец, книги или хотя бы статьи «Стиль Эйзенштейна», «Стиль Довженко», «Стиль Герасимова», «Стиль Тарковского», «Стиль Шукшина»? Прак-

тика жаждет подобных исследований, и молодостью киноведческой науки вряд ли можно оправдать неразработанность этих проблем. Как бы мы ни были внимательны к трудам наших собратьев по смежным искусствам, куда в широком смысле этого слова относится и литература; мы снова возвращаемся к этой мысли — пользоваться их исследованиями можно до определенного предела, ибо индивидуальный стиль имеет не только тот или иной талантливый кинематографист, само кино имеет свою «индивидуальность», свой «талант», и потому проявление стиля в нем специфично.

И все-таки мы были бы несправедливы, если бы сказали, что киноведение вообще равнодушно к этой проблеме. О стиле — особенно в трудах основоположников советского кино — высказано немало идей, имеющих и сегодня огромное значение, дело только в том, что, говоря о стиле, они, как правило, называли это по-другому.

Монтажная концепция Кулешова есть концепция стиля отечественного кино, пережившего исторические перемены под воздействием революции.

Исследования Шуб и Вертовым хроники выходят далеко за пределы данного предмета, их идеи сегодня стали обоснованием «документального стиля» в кино.

Статьи Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко об эпическом фильме дают нам представление о новом стиле игрового кино, а поскольку каждый из них к тому же разъяснял свой собственный подход к этой проблеме, мы находим у них поразительный по своей конкретности материал для изучения индивидуального стиля каждого из этих неповторимых мастеров.

Материалы Всесоюзного творческого совещания кинематографистов (январь 1935 г.) составили книгу [1], которая помогает понять нам, как художественный поиск тех переломных лет проявляется в стилевых образованиях современного кино.

Значительным вкладом в изучение стиля следует по праву считать книгу А. Мачерета «Художественные течения в советском кино» (1963); некоторые идеи этой работы автор развил затем в книге «Художественность фильма» (1975).

Изучающий вопросы стиля в кино не пройдет и мимо дискуссии на эту тему, развернутой на страницах журнала «Искусство кино» в 1978—1979 годах. Назовем авторов, включившихся в обсуждение проблемы: В. Михалкович, М. Туровская, Ю. Богомолов, Б. Рунин, Е. Дзиган, И. Розенфельд, А. Липков, И. Вайсфельд, Ю. Гантман, Н. Михалков, Е. Левин, И. Лисаковский. В статьях проявилось преимущество периодического издания, способного вовлекать в киноведческий обиход произведения, появляющиеся, что называется, «по пятам» дискуссии: в статьях идет разговор о фильмах новейших, не отягощенных предрассудками устойчивых суждений. В дискуссии очевиден столь ценимый в наше время научно-практический подход к предмету. В то же время статьи в совокупности помогают, наконец, понять, почему именно коллективным трудам так часто недостает (как это ни парадоксально) системности. Ни один из авторов, так сказать, не отвечает целиком за проблему и потому не стремится, естественно, определить само понятие стиля в кино. Иногда даже кажется, что некоторые статьи написаны не на тему, но, даже оказываясь на периферии ее, они очерчивают границы темы, ее сопредельные проблемы, особенно такие, как, с одной стороны, жанр, с другой — метод. Даже не досказав, авторы дают пищу для размышлений, а иногда и для споров. Но в этом и заключается задача научной дискуссии.

Об индивидуальном стиле

В произведении искусства живет всегда личность самого художника. Уже по тону рассказа мы легко отличим Толстого от Достоевского, Чехова от Бунина. В живописи импрессионизм как школа, течение имеет общие черты, но кисть художника оставляет свой неповторимый след, и мы по нему легко отличаем Ренуара от Дега, Ван-Гога от Писсарро.

В предуведомлении к X тому («Дневник писателя») посмертного Полного собрания сочине-

[1] «За большое киноискусство». М., 1935.

ний Достоевского говорится, что, хотя под рукописями нескольких статей и нет подписи автора, тем не менее редактор, не сомневаясь, включает их в состав сочинений Ф. М. Достоевского, потому что «выраженные в статьях взгляды и приемы так и выдают в них Федора Михайловича».

В единстве взглядов и приемов художника обнаруживается его стиль.

Сами же по себе приемы ничего не значат и ни о чем не говорят. Ремесленник легко набивает руку на приемах, но форма для него лишь мода, немного должно пройти времени, чтоб убедиться, что содержание его ложно, а форма всего лишь подделка.

Но и взгляды художника без анализа характера исполнения (то есть приемов) ничего не скажут нам о его вкладе в искусство. Талант неповторим, если даже пользуется уже известными приемами, они у него оригинальны и в таком случае: он их как бы изобретает заново, придает им новый смысл и значение. Откровение в творчестве неповторимо: как бы ни был богат опыт художника, каждый раз, начиная, он с трепетом оказывается перед белым листом бумаги или чистой поверхностью холста. Поглощенный моментом творчества, он не связывает это с тем, что создал прежде, тем более не думает о том, что создаст через десять или двадцать лет. Но при всех изменениях сюжетов, жанра, материала и типов людей, к которым обратится, произведения его окажутся в конце концов в одной эстетической системе, выражающей его индивидуальность.

Индивидуальный стиль и есть талант, отличающийся «лица необщим выраженьем». Талант — природное явление и в равной степени общественное, талант — концентрация совести, он бескорыстно отзывчив и реагирует на общественные проблемы, как на свои личные.

Только самобытный художник может подняться до выражения всеобщности. В этом состоит диалектика искусства, и не случайно теоретики такое значение придают индивидуальному стилю.

Для практики кино эта проблема имеет особое значение, поскольку стандартизация приемов, периодически возникающая в искусстве, приобретает особую почву именно в кино, которое на базе промышленного производства создает произведения для массового распространения. Буржуазное киноведение возводит такое положение в принцип, выраженный в концепции массовой культуры; марксистская эстетика противопоставляет ей принцип народности социалистического искусства, которое, по ленинскому определению, стремится просветить народ, возвысить, сделать его художником. Но в любом случае изучение стиля в кино (а методология его вырабатывается в изучении индивидуального стиля) имеет трудности, которых не знают другие искусства.

В отличие от литературы, живописи, музыки, где в каждом случае перед нами личность одного художника, кино — труд коллективный, фильм создается съемочной группой, куда входят люди самых разных и на первый взгляд несоединимых профессий: литератор, режиссер, оператор, актер, композитор, художник; не только каждый из них, но даже работники, казалось бы, чисто технической профессии — специалист по звуку или по свету — могут в процессе творчества оказать решающее влияние на художественный результат.

Объединяющим началом в творческом процессе создания фильма является кинорежиссер. Он придает множеству компонентов фильма единство, органику, его творчество — ключ к пониманию стиля фильма.

Значит ли это, что актер, оператор и — тем более — сценарист не обладают своей собственной манерой исполнения, достойной изучения? Нет, конечно.

В каких бы картинах ни играл Жан Габен, какие бы роли ни исполнял — положительных или отрицательных людей, молодых (в начале пути) или стариков (как это пришлось на склоне лет), — всегда в образе остается в качестве неизменной величины его личность. Это можно сказать и о таких актерах, как Марлон Брандо, Збигнев Цибульский, Джан Мария Волонте, а в нашем отечественном кино — Николай Крючков, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Бондарчук, Михаил Ульянов, Донатас Банионис, Суйменкул Чокморов. Каждый из них не только исполнитель той или иной роли, а ху-

дожник, имеющий свою тему и свой способ ее трактовки, в их исполнительстве есть авторское начало, их роли из совершенно различных картин могут стать главами цельной творческой биографии, где уместен разговор об индивидуальной манере, то есть о стиле исполнения именно данного актера. Однако, если в каждом случае художническая натура актера проявляется в пространстве роли, то каким окажется пространство фильма, зависит не от него.

Теперь об операторе, который имеет решающее значение в пластическом выражении замысла с первого до последнего кадра фильма. Эдуард Тиссэ, Анатолий Головня, Даниил Демуцкий, Андрей Москвин были не просто помощниками Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Козинцева и Трауберга, они были соавторами этих выдающихся режиссеров, неповторимое видение каждого из них проявилось соответственно и в «Стачке», и в «Конце Санкт-Петербурга», и в «Арсенале», и в «Новом Вавилоне», свидетельствующих о многообразии советской операторской школы уже в ее истоках. До определенного момента режиссер и оператор являются как бы одним лицом, пока на стадии монтажа (когда замысел фильма приобретает окончательное и определенное художественное выражение) труд оператора как бы отчуждается, интегрируется в работе режиссера-постановщика, и это неизбежно, бунт против такой интеграции оказывается чреват последствиями. Тут-то и выясняется, что режиссер и оператор — разные профессии, диалектическая конфликтность между которыми проявляется особенно наглядно в тех случаях, когда режиссер и оператор оказываются одним лицом уже в прямом смысле этого слова. Сергей Урусевский вписал блистательную страницу в историю операторского искусства, его творчество достигло расцвета и завершилось уже на наших глазах переходом в режиссуру, перипетии в его судьбе помогают нам дойти до сути затронутого вопроса. Если в картине «Летят журавли» он воплотил замысел драматурга В. Розова и режиссера М. Калатозова как свой собственный, то в «Неотправленном письме» и в картине «Я — Куба» он властно, неудержимо перехватывает инициативу и вырывается за пределы, положенные оператору. Нам тогда казалось, что, сделай Урусевский еще один шаг в этом направлении, и он неизбежно окажется... в режиссуре. Так и произошло — он ставит затем «Бег иноходца» и «Пой песню, поэт», где выступает и как режиссер, и как оператор, и именно здесь, когда он в одном лице совмещает две профессии, их конфликтность обнаруживается особенно наглядно: оператор Урусевский теснил Урусевского-режиссера. Может быть, здесь разгадка его страстного увлечения в эти годы третьей профессией — живописью, где в структуре неподвижного кадра-полотна режиссура покорно умирает в операторе, а оператор оказывается режиссером, формирующим фильм в единственном кадре — композиции картины. То, что при жизни казалось случайным увлечением, выясняется как необходимость, и в этом мы убедились, когда уже на посмертной выставке увидели экспозицию его живописных работ: спор, сжигавший Урусевского, разрешался в спокойном величии его портретов, натюрмортов и пейзажей.

А сценарист? Как в его работе проявляется характер коллективного творчества, в какой мере его индивидуальность выражается в стиле фильма?

Когда-то сценарий умещался в краткой заметке на манжете (о чем в наши дни перекочевало из прошлого немало кинематографических анекдотов); впоследствии сценарий стал, с одной стороны, областью литературы, с другой — идейно-художественной основой экранного искусства. Эта двойственность киносценария и является источником многолетних дискуссий на тему «сценарий и фильм».

По одним утверждениям, сценарий — основа фильма, по другим — сценарий лишь полуфабрикат.

«Основа» почему-то кажется более комплиментарной, нежели «полуфабрикат».

Но если вдуматься, то это одно и то же, причем каждое из определений уязвимо, и еще не известно, какое из них уязвимо более.

Основа — нечто вроде фундамента: фундамент — сценарий, здание — фильм.

В этом смысле «полуфабрикат» даже более содержательное определение: полуфабрикат

(вспомним буквальное значение этого слова) содержит все, что содержит изделие в окончательном виде.

В конце концов оба определения мало удачны. Основа дает смутное представление о целом, полуфабрикат — не съедобен сам по себе.

Сценарий же «съедобен». Сценарий доставляет нам эстетическое удовольствие, если, разумеется, написан по законам экрана. При чтении мы как бы чувствуем и режиссера, и оператора, и актера, но не потому, что автор пересказывает будущий фильм. Как раз так называемая «запись по фильму» не является ни кинематографическим, ни литературным произведением, это — протокол фильма, лишенный самостоятельного художественного значения. Вышедшая у нас книга «Фильмы Чаплина» должна была по замыслу вместить сценарии великого мастера комического фильма, но в книгу помещены главным образом «записи по фильму», а они лишены смешного. В свое время французский критик и режиссер Луи Деллюк извинился перед своими читателями за то, что пытался «р а с с к а з а т ь смех Чаплина». Сценарист не «рассказывает смех», а создает ситуации смешного, малейший сдвиг в слоге или даже в тоне рассказа уничтожает смысл комического. Записи по фильму, как и монтажные листы, — технические документы, лишенные эстетического значения. Монтажные листы комедий Протазанова, Медведкина, Рязанова не смешны и не могут претендовать на это. Они и не кино и не литература. Здесь и кроется секрет сценария. Его двойственность — не порок, не недостаток, не эклектика. Его двойственность — достоинство и неизбежность. Он становится произведением кино по мере того, как становится произведением литературы. Сценарий — литература, специфика изложения в которой диктуется экраном. Сценарий — предчувствие экрана, это состояние у каждого драматурга неповторимо, и поэтому, читая сценарий, мы легко отличаем А. Каплера от Вс. Вишневского, В. Ежова от Б. Метальникова, А. Гельмана от Р. Габриадзе, А. Гребнева от Р. Ибрагимбекова, Е. Григорьева от О. Агишева. Однако стиль сценария не обязательно становится стилем фильма, даже если перед нами такой самобытный кинодраматург, как Е. Габрилович. Фильмы по его сценариям нередко становятся классикой вскоре после выхода на экран и не дожидаясь положенного в таком случае испытательного срока. Одна и та же манера свойственна его сценариям «Коммунист», «Ленин в Польше», «В огне брода нет». На экране же он совершенно различен в зависимости от того, кто его ставил — Ю. Райзман, С. Юткевич или же Г. Панфилов. Почему же в таком случае кинодраматург жаждет завершенности своего сценария? Лишь воплотив идею в сюжете и системе образов, он сам убедится в истинности ее и убедит в этом будущего постановщика, только при этом условии сценарий может быть трактован столь определенно, как это произошло в только что упомянутых фильмах. В идеале сценарий должен быть таким завершенным произведением и тогда, когда, не предназначенный для печати, остается существовать в одном экземпляре. Разве не требуется это же и от актера: он играет на съемочной площадке в полную силу, хотя перед ним всего один-единственный «зритель» — кинокамера. Творческий коллектив, объединяющий свои силы перед камерой, должен стать о д н и м, чтобы через объектив попасть на пленку и стать изображением, элементы которого потом составят цельный фильм. Эта завершенность, единство решительным образом определяются творческой индивидуальностью кинорежиссера, и определяются в гораздо большей степени, нежели в театре.

Театр — действие.

Литература — описание действия.

Кино — изображение действия.

Разумеется, всякое разделение, подобно этому, условно. Театр — тоже изображение. И литература — изображение, изображение словом. Но если мы вправе сказать, что театр — изображение действием, то кино — подчеркнем — изображение действия. Изображение в кино принимает принципиальное значение: то, что разыгрывается перед камерой, должно еще преобразоваться, оно членится в локальных изображениях, а потом объединяется в новую структуру — фильм. Киноведение, как и само искусство кино, развивалось быстро, динамично,

свою терминологию оно формировало, используя готовые понятия, наделяя каждое из них приставкой «кино-». Так, по аналогии с литературными жанрами в кино возникли определения «кинороман», «кинокомедия», с живописью — «кинопортрет», с театром — «кинотеатр», «кинодраматург», «кинорежиссер». Понятия эти аналогичные, тем не менее часто расходятся в сути. Знаменитый сценарист Н. Зархи, писавший для Пудовкина, был чуток к этой проблеме, и свой теоретический труд о сценарном творчестве, который, к сожалению, не успел закончить, назвал не «кинодраматургия», а «кинематургия». «Кино» из приставки к готовому понятию превратилось в корневое понятие «кинема», определяющее суть экранного искусства: cinema — движение. Движение изображения. Организация этого движения есть постановка фильма. Постановка — не оформление предварительного содержания, постановка — превращение литературного содержания в пластическое.

Сценарий (в отличие от пьесы в театре) ставится только один раз, сценарий умирает в фильме, но отчуждение творческого труда коллектива в пользу режиссера относительно, поскольку в самом процессе создания фильма есть и другая сторона — в конце концов режиссер и сам отчуждает себя в пользу сценариста, актера, оператора, художника, композитора: только подчинив себя их устремлениям, он способен создать фильм как совершенный организм и этим выразить собственное намерение.

Воображение режиссера документализируется и становится стилем фильма.

Мы сейчас не говорим о тех случаях, когда режиссер, пользуясь привилегией своей профессии, действительно отчуждает труд коллектива, не давая ничего взамен. По сути дела, такие режиссеры не объединяют, а разъединяют, создавая почву для конфликтов, с которыми, увы, приходится встречаться на кинофабриках. Владея лишь приемами, они подобны поэтам, которые рифмуют слова без вдохновения. У них, говоря словами редактора Достоевского, есть приемы, но нет взглядов.

Постоянство стиля режиссера происходит от необходимости выразить определенную тему. Тему — не в смысле фабульности, а в смысле сокровенности, то есть жизнеощущения.

Эйзенштейн писал в автобиографии:

«Автор, подписавший эту статью, — автор «своей темы».

И хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым — от Мексики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания на царство первого всероссийского самодержца, от «Валькирии» до «Александра Невского», — это еще автор к тому же своей единой темы.

И надо уметь выметать из каждого встречного материал, наравне с требованием своего времени и своей эпохи, всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы» [2].

Сколько раз мы слышали от Довженко его исповедальное: «Все мои картины — это мой дед, мой отец, это я сам».

Тарковский: «Мои фильмы, независимо от того, удавались они мне или нет, в конечном счете, об одном и том же» [3].

Все сюжеты Шукшина завязываются и разрешаются в связи с судьбой русского крестьянина в переломные моменты истории.

У каждого из этих художников есть свои излюбленные ситуации, которые они разрабатывают как лейтмотив картины. Переплетение побочных тем придает тон, благодаря которому мы различаем голос именно данного режиссера. Собинов, Карузо, Козловский — в каждом случае перед нами тенор, но только это сказать о них — значит еще ничего не сказать, поскольку каждый обладает еще неповторимым тембром, в котором и выражается натура певца. У кинорежиссера тембр проявляется в тоне рассказа, а он складывается из двух вещей: видения кадра и художественной энергии, с помощью которой один кадр переходит в другой.

Ситуация, кадр, монтаж — три момента, в которых реализуется «своя тема».

---

[2] Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в 6-ти т., т. 1, М., 1964, с. 96.

[3] Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим.— «Искусство кино», 1971, № 11 с. 96.

Александр Адабашьян

Двадцать четыре картины в секунду

Поэзия создается из словарного запаса прозы. Применительно к кино поэзия складывается из будничной прозы кинопроизводства. «Производство» — очень неромантический термин, и каждый работающий в кино знает, что праздников там значительно меньше, чем будней. Даже выходных дней меньше, чем в календаре. Но такова специфика любого коллективного искусства, особенно если оно так связано с техникой, как кино.

В коллективном искусстве взаимопонимание необходимо. Необходимо не только, чтобы понимали тебя, но чтобы и ты понимал, чего от тебя хотят, чем ты, и именно ты, необходим тем разным людям, которые собрались для одной общей работы. Если же этого нет, надежды на успех сомнительны. Например вавилонское столпотворение. Именно из-за того, что строители потеряли возможность говорить на одном языке, творение это не состоялось. Кстати, очень часто непосвященный, наблюдая первый раз со стороны съемочную площадку, так и определяет увиденное броуновское движение — «столпотворение».

В конечном итоге все внутренние проблемы кинопроизводства — это проблемы взаимоотношений. Когда картина снимается, все говорят: «Наш фильм». Когда картина снята, режиссер говорит: «Мой фильм». На это часто сетуют, но только если картина удачна; во всяком случае, я не слышал ни разу, чтобы кто-нибудь выразил желание разделить с режиссером позор и невзгоды неудачной работы. В случае успеха львиную долю лавров собирает режиссер, в случае же провала — проваливается он в полном одиночестве.

Из сказанного вроде бы должно следовать логическое заключение: в кино самый главный человек — режиссер. На практике так оно и есть. В теории же таких «главных» намного больше. И автор сценария, и актеры, и композитор, и оператор. И художник.

О художниках в кино знают меньше, чем о других авторах фильма. Я часто хожу мимо Кинотеатра повторного фильма и обнаружил закономерность в порядке исчезновения фамилий с афиш. Если картина недавняя — перечислено пять или даже шесть фамилий. Если картина солидного возраста, то на плакате указано только имя режиссера. Так вот, в промежутке между этими крайностями я и обнаружил закономерность: сначала исчезает фамилия художника, потом композитора, затем оператора, автора сценария, актеров.

Ничего странного в этом нет. О профессии художника кино не говорят и не пишут. Репортажи со съемочных площадок все рассказали о пиротехниках и мастерах трюковых съемок, и уже ни один зритель не беспокоится за летящих с лошади в пропасть или получающих пулеметную очередь в лоб. Работа же художника на площадке наименее заметна, вся она происходит в период подготовки, строительства декораций — время для журналистов неинтересное.

А начинается все с литературного сценария. Это и есть период, когда начинают складываться взаимоотношения. В этот период режиссер набирает группу — оператора, художника, директора. Это сложный и часто болезненный процесс. Существуют пробы для актеров, кинопробы до некоторой степени позволяют судить и об устремлениях оператора в данном фильме; художника оценивают чаще всего по эскизам.

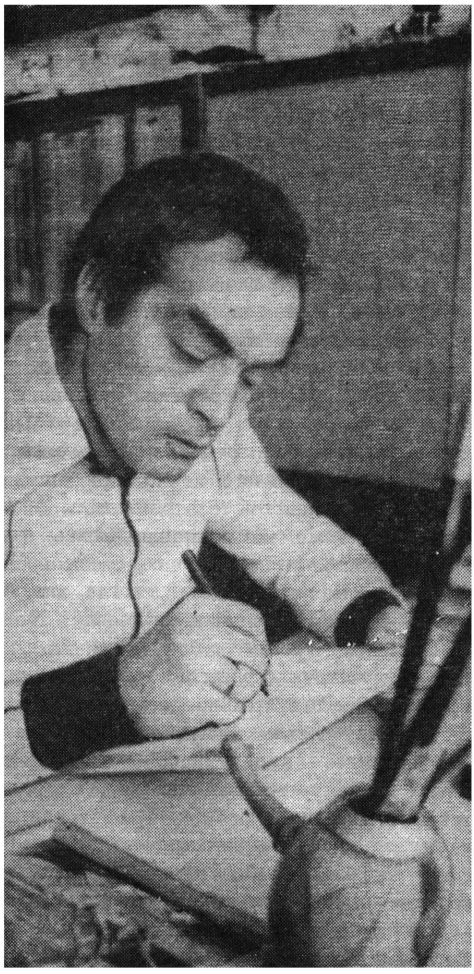


Фото В. Ярославцева

Эскизы к фильму — это самое парадоксальное в профессии художника кино. Эскиз — самая начальная стадия работы над фильмом, набросок идеи изображения, фиксация первой мысли, которая претерпит еще массу изменений в реализации. С чем можно сравнить работу художника в кинематографе? С работой театрального декоратора? Вроде бы, близко. Но если в театре автор эскиза и макета проходит путь до конкретного воплощения декорации в материале, и это и есть результат, то в кино за этим этапом следует еще самое главное: с помощью света, оптики и пленки объемное изображение переводится в плоскость экрана. И в этой стадии производства, помимо художника, участвует множество людей, каждый из которых, в силу профессиональных обязанностей и в меру способностей, влияет на результат. На сцену театра, на иллюстрацию в книге и на картину в выставочном зале вы смотрите, в кино — вам показывают. У вас нет выбора, на что смотреть. Вы сможете увидеть лишь то, что покажут, и под таким углом зрения, какой будет выбран кинематографистами. Если количество эскизов к фильму измеряется десятками, то количество кадров — сотнями. Двадцать четыре картины в секунду.

Выделить из общего результата работу собственно художника почти невозможно. Единственным вещественным, материальным, по чему судят о художнике кино, остается эскиз. По-моему, это равносильно тому, как если бы о пироге судили по качеству муки, из которой он был сделан. Если фильм удачен, то разделять его на компоненты невозможно. Где кончается режиссура — сфера деятельности постановщика фильма — и начинается изображение — то есть чисто профессиональная сфера оператора? А где в изображении разделить принадлежащее оператору и найденное художником? В хорошей картине все это сплавлено и расчленению на составные элементы не поддается. Можно привести в пример оркестр, где единое и слитное звучание не позволяет даже тренированному слуху выделить тот или иной инструмент. Да и навряд ли это нужно. Только дирижер и сами оркестранты должны знать, кто и сколько вложил в общий результат.

Но это справедливо только тогда, когда результат, цель действительно общие.

Здесь заключается самое сложное. И это опять из области взаимоотношений. Необходимо идеальное понимание общности целей и задач, ради которых собрались разные люди. Двадцать солистов — даже первоклассных — это еще не оркестр. И пять прекрасных хокке-

истов — это еще не пятерка. Картина — это как минимум год жизни, не только твоей, но и твоих товарищей. И часто нужно, как говорится, «наступить на горло собственной песне» и, что еще труднее, стараться никогда, даже случайно не оступиться и не встать на «горло песне» твоего товарища.

Сложность состоит опять же в специфике коллективного творчества. Скажем, иллюстратор может иметь свое видение Шекспира, может в своих работах создавать свой мир шекспировских героев. В кино у актеров, оператора, художника, гримеров и т. д. задача иная — каждому средствами своего искусства создать один, общий для всех мир именно этой картины. И именно этого режиссера.

Если этот мир у режиссера есть.

А если нет?

Вообще кинорежиссура очень таинственная область человеческой деятельности. Она не предполагает никакого ремесла, здесь не нужно умение писать (как сценаристу), рисовать (как художнику), досконально знать свою технику и технологию (как оператору и звукооператору), уметь играть на пианино в кабинете главного музыкального редактора (как композитору). В профессии режиссера практически возможно при наличии небольшого навыка успешно скрывать свою несостоятельность. Когда с таким режиссером работает достаточно профессиональная группа, то, если у него хватает ума и такта никому не мешать, он может прожить долгую и спокойную жизнь в искусстве. Реально было бы даже провести эксперимент — попробовать снять фильм без режиссера. Наверное, это сделать можно. Можно, но не нужно. Потому что подобные эксперименты уже неоднократно проводились, только об этом никто не знает. Это сродни военной тайне тех студий, которым довелось в них участвовать. Пишется сценарий, худсовет утверждает актеров, художник строит декорации, оператор разводит мизансцену, актеры по тексту играют, редактор и монтажер склеивают материал... И выходит на экраны плановая единица киностудии, и зрители ее смотрят. И нет видимых причин отказать такому режиссеру, когда через некоторое время он приносит новый сценарий и просит включить в план новую единицу. С производственной стороны такие режиссеры даже удобны — они на все согласны. Чувствуя, что права их птичьи, они никак не отстаивают их. «У вас в сценарии две однокомнатные квартиры. Предлагаем поменять на одну двухкомнатную, благо она уже стоит в павильоне, где снимается другой фильм. В одной комнате снимите квартиру Сергея, в другой — инспектора рыбнадзора. Согласны?» И так как режиссер согласен, так как его устраивает любой компромисс, то чего будут стоить протесты художника, любые аргументы в пользу собственного, единственно, по его мнению, возможного решения декорации в картине?

А ведь каждый фильм должен быть единственным, ничего и никого не повторяющим, и каждый кадр — кадром только из этого фильма. Но, опять же, это возможно лишь тогда, когда мир картины, лицо ее, стиль существуют в замысле создателей, когда эти создатели — единомышленники.

...Пишется интересный эскиз, всем он нравится. В мучениях строится большая декорация, художник старательно ее отделывает и обставляет, а на съемке выясняется, что сцену решено снимать в полумраке, в дыму и на крупных планах актеров. Мало того, что жаль впустую проделанной работы, главное другое: если бы это решение сцены существовало раньше, то художник мог бы ему помочь, построив декорацию именно для такого характера съемки. Декорации должны строиться не для того, чтобы их снимать, а для того, чтобы в них снимать.

Или возьмите такую, казалось бы, ясную по задаче работу, как выбор мест натурных съемок. Чего проще — нужно поле, так найди поле; нужен лес — найди лес. Если болеешь за свой и только за свой участок работы — найди хороший дремучий лес и оставь директора ломать голову, как он к этому лесу проведет дорогу, где и как поселит группу, как организует питание. Казалось бы, какое отношение эта сугубая проза может иметь к творчеству? Я убежден, что должна. Если картину делаем мы, вместе, то и отвечаем за все вместе.

Фильм — это год жизни всех тех, кто над ним работает, независимо от профессии и должностей. Я не верю, что может быть картина, которая стоит здоровья хотя бы одного человека. И если даже снимается фильм ужасов, страшно должно быть на экране, но не в гостинице, где живет группа, и не в столовой, и не на съемочной площадке. Работа художника не заканчивается с постройкой декорации. Строго говоря, с начала съемок начинается самое главное и у художника — первый и последний раз соединяются в кадры все составные элементы будущей пластики картины: грим и костюмы актеров, реквизит, свет, поставленный оператором, мизансцены и движение камеры, характер оптики, звук. И если вся подготовительная работа, начиная с эскиза, подразумевала целью некий общий, единым замыслом объединенный результат, тогда все соединится — ведь задолго до этого дня отбирались художником по костюмам ткани, красились и кроились платья, сюртуки и гимнастерки, в недрах складов и на антресолях старушек, откликнувшихся на объявления студии, копался ассистент по реквизиту; столы гримеров в буквальном смысле слова обрастали париками, усами и бородами. Если был в этой многообразной деятельности единый ритм и смысл, тогда получится то или почти то, что хотели.

Однако есть и другой, очень живучий принцип: «что получится, то и хотели».

Художник в кино не волен выбирать себе материал, драматургию. Случается, за всю жизнь ему так и не придется встретиться с той темой, которая его интересует, более того, эта тема может пройти мимо него — режиссер пригласит другого художника. И нужно всегда быть готовым к тому, чтобы в сравнительно короткие сроки, отпущенные производством, самый разный литературный материал стал твоим, но и не только твоим — художник заведомо ограничен и спецификой жанра будущей картины, и сосуществованием в ней с индивидуальностями режиссера и оператора, их видением пластики фильма. Это сродни работе переводчика, который должен с одного языка (в данном случае драматургического) перевести на другой (на язык кино), минимально удаляясь от характера и личности авторов оригинала и при этом еще работая в коллективе. Это требует от художника особенных, ни в одной из смежных областей искусства не известных качеств.

Проблемы профессии кинематографического художника наименее разработаны в обширной, в общем, критической литературе о кино. И этому есть свое объяснение. Еще Леонардо да Винчи писал: «В умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности». Если литературный критик не может не быть человеком пишущим, литератором, если театральный критик — это человек театра, знакомый со всеми стадиями репетиций и подготовки спектакля, то большинство пишущих о кино знакомы с ним только по результатам — готовым картинам. Для того чтобы говорить о фильме в целом, не обязательно знать условия его создания. Более того, и не надо знать — картина должна сама говорить за себя, независимо от того, сколько и чего она стоила. Но если разбирать ее, расчленять на составные части и оценивать их по отдельности, если вести серьезный разговор о проблемах той или иной кинематографической профессии, то без глубокого, изнутри знания всего процесса производства обойтись невозможно. Иначе это будут те самые умозрительные рассуждения, в которых отсутствует собственный творческий опыт.

С тех пор как Великий Немой заговорил, он сделал большие успехи в разговорном жанре. И по сей день многие фильмы можно передавать по радио. А с тех пор, как «великий дальтоник» обрел цвет, опять вернулся интерес к чисто изобразительной стороне, и стали уже появляться фильмы, в которых звуковой ряд не имеет серьезного значения. Истина, как всегда, посередине. В художественной ткани фильма нет важного и неважного, а значит, и нет в кино профессий, без которых можно обойтись. И внимание критики к проблемам этих профессий необходимо потому, что проблемы эти реальны и помощь даже только в правильной постановке их — это уже реальная помощь кинематографу в его поступательном движении.

Александр Митта

Деталь в структуре фильма

Вместо предисловия

Мы снимали очередной кадр. Дело было у моря, в самую жару. Работать никому не хотелось, пока осветители расставляли свои приборы, все разбрелись по пляжу. А когда пришло время репетировать сцену, перед камерой стояли только ботинки артиста, сам он купался в море. Солнце медленно пряталось за тучи, и приближался священный час обеда. В общем, складывалась ситуация, про которую говорят: «Как будем работать? — Пообедаем, а с утра начнем».

Наконец все собрались, зашевелилась работа, и тут что-то не пошло у меня — сцена получилась какая-то неживая, лишенная аромата правды, персонажи разговаривали как манекены, двигались по мизансцене, как марионетки, без ощущения естественности, необходимости. И под рукой не было никакой детали, за которую можно было зацепиться, чтобы оживить сцену. В такие часы презираешь себя за бездарность. Я объявил обед, а сам остался сидеть на опустевшем глухом пляже, в отчаянии, с комом горя в горле. Подошел добродушный помощник и сказал:

— Чего вы огорчаетесь, это же тени!

— Что тени? — не понял я.

— А вся наша работа — тени, игра света на белом полотне, не стоит так убиваться.

— Нет, это не тени, — закричал я, — это живые люди, они волнуют, зрители плачут и смеются, глядя на них. Это жизнь, жизнь!

— Все равно — тени, — сказал помощник,— пошли закусим.

— Иди, оставь меня! — закричал я, а, оставшись один, подумал: «Может, действительно тени?»

Мы смотрим фильм не так, как зрители. Они забегают в кино после работы, забывают про фильм через полчаса, хорошо еще, если полчаса помнят. А для нас фильм — год жизни, и какой!

Для меня фильмы — это живые существа, такие же живые, как люди, деревья... Но

Главы из будущей книги А. Митты «Фильм как зрелище», посвященной практическим проблемам режиссуры.

Все материалы, публикуемые под этой рубрикой, связаны с личным опытом авторов и их творческими наблюдениями и не претендуют на всеобщую теоретическую значимость предлагаемых выводов.

зрителя в этом надо убедить — это большая проблема. Наше режиссерское дело — заставить зрителей забыть о том, что им показывают цветные двухмерные картинки. Чем больше эти картинки насыщены ароматом жизни, тем убедительней фильм, тем глубже становится его идея. Когда герой на экране перемещается из одного сюжетного клише в другое, зритель смотрит снисходительно, сверху вниз, даже если его голова поднята к экрану. Но когда с экрана плотным потоком идет в зал эмоциональное излучение жизни, зритель может погрузиться в этот поток и забыть обо всем остальном. Нам кажется, что сама жизнь дышит нам в лицо, окружает нас со всех сторон, и это чудо делает не пленка «Кодак», а мы своими усилиями. Когда я думаю об этом, огромный знак вопроса упруго выпрямляется надо мной и становится знаком восклицания, и я кричу: «Кино — это жизнь!» Это наша творческая воля стирает грани между жизнеподобием и жизненностью.

Раз... два... три...

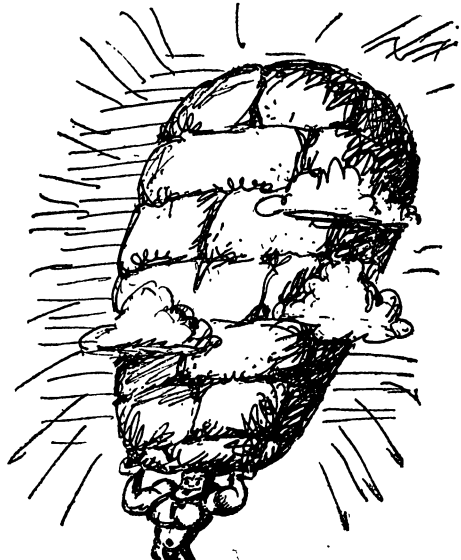
Когда я сталкиваюсь со сложным явлением, которым мне надо управлять, я стараюсь свести его к трем основным проблемам. Три проблемы я еще могу удержать в голове одновременно, на большее силы ума не хватает. Раз, два, три — это мой предел, дальше, как у дикаря, начинается «много». Три проблемы, которые я решаю, вступая в контакт со зрителем, это:

1) как рассказать увлекательно историю;

2) как выразить в ней свое отношение к жизни;

3) как убедить зрителя, что показанное на экране и есть жизнь моего воображения.

Вот о третьей проблеме и пойдет речь в этой главе, посвященной кинематографической детали. Хотя, конечно, деталь имеет отношение и к первым двум проблемам. Что надо делать, чтобы наши выдумки обрели полноту и убедительность самой жизни? На первый взгляд кажется, что надо точнее воспроизводить жизнь, и только. Ах, если бы! Почему-то документальные фильмы при всей их точности редко волнуют нас так, как выдуманные, и требуют пространных дикторских текстов, чтобы выявить смысл изобилия подробностей. Тут опять есть три проблемы, завязанные в тугой узел, — во-



ображение художника, материал искусства, адекватность видения и воспроизведения в фильме.

Зритель должен не просто увидеть, а чувственно ощутить жизнь на экране, тогда эта жизнь убедит его в своей реальности.

Когда мы делаем кино, мы сперва разбираем жизнь на простые элементы, потом из того, что нам нужно, собираем новую реальность, реальность фильма, и в нем должны узнать правду жизни — узнать, а не просто увидеть. Это узнавание правды волнует нас и создает контакт с фильмом. Мы видим незнакомое явление, узнаем в нем знакомые детали и через них понимаем это явление.

Детали — наши поводыри в мир нового; в них явление жизни обретает чувственную конкретность. Мы можем ощутить огромное через маленькую деталь, в которой сконцентрировалось качество явления. Если это происходит, прямоугольник экрана превращается в окно, из которого на вас глядят миры, одушевленные волей художника. Мы их узнаем. Несколько тщательно отобранных деталей могут создать на экране картину жизни более полную и убедительную, чем хаотическое нагромождение сотен документальных подробностей самой жизни. А сколько этих деталей — одна, две, три?..

Узнавание

Когда действие на экране имеет структуру драмы, у него больше шансов удержать внимание зрителя. Я убедился не раз, что это лучший способ развития авторской мысли в ограниченном времени. Но не следует забывать, что, конструируя сюжет, мы как бы совершаем насилие над жизнью. Мы придаем аморфному кусочку жизни очертания осмысленной истории, выражающей замысел. Живой эта история станет, если зритель узнает в ней жизнь. У з н а в а н и е — вот главная проблема жизнеподобия. Сюжет несет новую информацию, он загадывает загадки, ставит вопросы, озадачивает неизвестностью. Мы смотрим фильмы, и вдруг оказывается, что это неизвестное знакомо нам многими маленькими подробностями. Они приближают к нам проблему персонажа. Мы узнаем в чужой жизни на экране частички своей жизни. И мы верим в жизнь, показанную на экране, наш жизненный опыт становится полнее. Мы говорим: если бы я не увидел этот фильм, я бы что-то потерял. А когда узнавания жизни нет, на вопрос: что за фильм? — вы отвечаете друзьям: «Забавно, но, если не посмотрите, ничего не потеряете».

Разнообразных — простодушных и экзотических — историй на свете множество. Чем ближе они к нашему жизненному опыту, тем ценнее для нас. Наш опыт — часть нашей личности. Какой из этого можно сделать вывод для профессии режиссера? Надо уметь расставлять по фильму «крючки», которые бы сцепляли жизнь персонажей с жизнью зрителей, атмосферу фильма с атмосферой нашей жизни. Узнавание — вот «крючки», сцепляющие нас с фильмом. Если сюжетная конструкция драмы — это сухой ствол с основными ветвями, то узнавание шелестит на сотнях веточек зеленой листвою жизни, в них щебечут птицы, а в тени, в густой траве расцветают ароматные цветы. Нет тихого шелеста листочков — и сквозь редкую листву проглядывают черные сучья конструкций, голые ветки авторских тенденций и намерений, и зрители говорят: какая-то нежизненная история, надуманная, плохо играют артисты. Но дело не в артистах — в хороших фильмах артисты играют хорошо, а в плохих почему-то плохо. Артисты — это и есть шелест листвы, а ветви — дело режиссера.

Узнаваемость имеет прямое отношение к режиссеру, у нее много различных аспектов. Но чтобы разобрать их, попробуем вначале ответить на один вопрос: является ли узнаваемость лишь штрихами жизнеподобия, листочками, шелестящими на ветках, то есть простейшими элементами фильма? Или узнаваемость имеет свои сложные структуры и штрихи узнаваемости могут создавать свои конструкции, вписывающиеся в общую структуру фильма?

Я отвечаю на этот вопрос определенно: узнаваемость имеет свои структуры. Как и все

компоненты в фильме, она подвластна разумному осмыслению. Чтобы понять эти структуры, рассмотрим самую конструктивную возможность узнаваемости — деталь.

Инертные и активные детали

Многие режиссеры ощущают на съемках фильма конфликт между ограниченными требованиями сценария и безграничными в своем разнообразии возможностями окружающей среды. Кажется, стоит только сойти с утоптанной тропинки сюжета, и ты окажешься в благоухающем саду жизни (с большой буквы). Сценарий требует стремительного развития действия — вперед, вперед! Он обозначает главное, оставляет в стороне детали и подробности, разбрызгивая тонкие настроения, многоплановые неопределенности, теряя возможность прикоснуться к тайне (с большой буквы), искусству (с большой буквы). Некоторые режиссеры решают проблему полноты жизнеподобия, разрушая сюжет, ослабляя его, размывая структуру драмы. Мир фильма насыщается необязательными подробностями. Это, конечно, ближе к жизни — подробности самой жизни лишены сюжетного замысла, у них нет продолжения, меняющего их смысл, как это бывает в драматическом сюжете. Неопределенные подробности волнуют поэтичностью. Неопределенное многозначно, это награда, которую редко получают прилежные ученики сценарных курсов. Однако за все приходится платить. Цена таких картин — резкое ограничение аудитории. Зрители не любят быть растерянными на свалке необязательных подробностей жизнеподобия. Режиссеры, лишенные чувства драмы или интереса к ней, уверяют себя и друзей, что их фильмы смотрит маленькая, но элитарная часть зрителей. Ах, если бы это было так! Проблема не только в том, кто смотрит, но и в том, как смотрят. У интеллигентного человека есть нравственный долг поддерживать доброжелательным вниманием работу художника, даже когда она угнетает скукой. Это одна точка отсчета. И есть глупые снобы, для которых скука — привычная тайна их встречи с искусством, хорошим и плохим. Это вторая точка. Между этими точками располагаются редкие зрители многозначительных руин драматургии. С глубоким удовлетворением хорошо выполненного урока они неторопливо жуют, а потом выплевывают фильм. А когда зажжется свет, идут к вам с раскрытыми для объятий руками: «Очень, очень! Это нечто! Поздравляю, это вам не Феллини с его бутафорией и не Бергман с его ординарными клише. Ах, спасибо. А мне понравилось... это значительно... именно».

Мне ближе, когда зрители в кино не разглядывают проблемы, а погружаются в чувственный поток жизни, несущийся с экрана. Применительно к деталям этот тезис разумно укреплять, встраивая в фильм драматургически разработанные структуры, где детали подчинены общему сюжетному развитию авторской идеи. Проблема полноты жизни на экране не в ослаблении сюжета, а в активном чувственном освоении пространства фильма. Подчинение всех элементов фильма авторской идее — главная задача режиссуры. И в этом процессе активизация детали играет важную роль.

Активизировать деталь — значит привести ее во взаимодействие с актером и с сюжетом, и значит — усилить чувственный контакт зрителя с фильмом. Чем активнее деталь вторгается в жизнь фильма, тем полнее она выявляет свою функцию. Деталь должна брать на себя часть обязательств перед сюжетом, фабулой, характерами. У хорошей детали в фильме может быть своя история и своя роль, такая же, как у актера. Лучшие детали — те, которые рождаются, растут и умирают, совершив подвиг. Я ищу такие детали и вижу их в работах других режиссеров.

Три аспекта детали

Детали — существа объемные, их можно разглядывать с разных сторон, но имеет смысл для нас обратить внимание на три аспекта детали, три вида их активности.

Первое. Деталь — это часть, по которой

зритель может догадаться о том, что происходит за кадром, то есть деталь активизирует воображение зрителя, позволяет ему быть соучастником создания фильма в момент показа, как бы расширяет границы фильма. Вспомним легендарные детали. В «Броненосце «Потемкин» схватили ненавистных офицеров и тащат их на вытянутых руках, чтобы выбросить за борт. Это снято на общем плане, мы не угадываем конкретных персонажей и видим только возбужденные массы людей. Затем мы видим, как, зацепившись за перила, качается пенсне корабельного врача. По этой детали мы догадываемся, что доктора выбросили за борт. В фильме «Гражданин Кэйн» супруги сидят за столом во время обеда и ведут бессмысленную светскую беседу. Но с каждой репликой персонажей меняется их одежда, и по этой детали мы понимаем, что вся жизнь этих людей стала бессмысленным и однообразным светским ритуалом. Сцена эта снята на общих планах, но изменение деталей одежды, хотя и занимает малую часть кадра, притягивает к себе внимание и заставляет активно работать наше воображение.

Второе. Деталь — это предмет, который находится в активном взаимодействии с актером, помогает ему выстраивать характер персонажа. Например, знаменитая тросточка Чарли Чаплина. Это и оружие нападения или защиты, и сивмол престижа, и продолжение руки, и еще многое, чем одухотворяет ее воображение гениального комика.

Актер бывает рад, когда режиссер подарит ему деталь, с которой он может идти из сцены в сцену, или когда режиссер может развить и поддержать актерское предложение такой детали.

И третье. Деталь — предмет, с которым актеры разыгрывают этюды общения. Такого рода крошечные сценки всегда придают действию убедительность, а детали помогают создать контакт между исполнителями. На режиссерских курсах в Москве студентам задали упражнение: собираются гости, приходят незнакомые люди — как по детали угадать среди них супружескую пару? Один студент предложил этюд с деталью: с улицы зашли мужчина и женщина, и мужчине понадобился носовой платок, но он его забыл. Поискал в своих карманах — нет платка. Открыл сумочку женщины, достал ее платочек, высморкался в него и положил назад в сумочку. Платок — деталь общения. По-моему, всем сразу ясно, что эти двое — супруги.

Детали общения хорошо помогают в репетициях, когда надо наладить контакт с артистом. Я обычно загружаю такими деталями первоначальные репетиции, а потом, когда актеры привыкнут друг к другу, освобождаюсь от лишних деталей. Для фильма имеют смысл только яркие, свежие детали, способные удивить зрителя. Во французском фильме «Кузен, кузина» любовники после долгих перипетий остались одни в номере, они кинулись друг к другу в объятья. В следующем кадре на постели обнаженная женщина стрижет ногти на ногах утомленного мужчины. Как поэтична эта прозаическая подробность, что может ярче и неожиданней сказать о том, как люди быстро стали родными друг другу.

Когда мы говорим о деталях, подразумевается, что это не банальные детали поведения, не тривиальное употребление предмета, а неожиданный ракурс, выделяющий знакомую деталь.

Активизация детали в сюжете

Принцип активизации детали высказан Чеховым в лапидарной формуле: «Если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить». Это конструктивная формула для активизации всех компонентов драмы, вовлеченных в сюжетное развитие общей идеи. Но в этой формуле есть и весьма конкретные указания по практической разработке драматургической детали. Чехов говорит: если ружье висит, оно должно выстрелить. Он не говорит: «Если ружье висит на одной стене, его надо перевесить на другую стену, и тонкий зритель поймет глубокий смысл этого нежнейшего

нюанса». А ведь Чехов считается мастером тонких и нежных красок, полутонов и намеков. А тут как-то грубо и просто — сперва висит, потом стреляет. Нет, это не грубо, это профессионально точный совет. Детали однозначны, у них одно выражение на лице, и,

чтобы активизировать деталь, надо ее поставить в резкую, четко очерченную драматургическую ситуацию. Драматургия — это вообще искусство крайностей. Чем проще элементы драмы, тем ярче должен быть внешний рисунок их поведения. Тогда элементы работают с полной нагрузкой. У простых и однозначных деталей должны быть в сюжете короткие и яркие истории. Тогда общий замысел драмы может углубиться. Но довольно часто деталь, к сожалению, просто присутствует в драме в виде материализованного намека, к примеру, на трагическую сложность жизни. Сколько раз мы видели, как героиня, сломленная жизнью, опадает, будто марионетка, и кукла, валяющаяся рядом, наводит нас на эту метафору. Ничего, кроме пошлости, нет в попытке выдать разом простое за сложное. Сложность созревает в сюжете, в конфликте, в структуре. У сложности должна быть внутренняя активность, выраженная в простом рисунке поведения. Это полностью относится к детали. Чехов, кстати, в своих многочисленных рассказах развивает этот принцип активизации детали в сюжете очень разнообразно. В одном юмористическом рассказе у Чехова с помощью детали создана яркая перипетия. Родители подглядывают за молодым человеком, который флиртует с их дочкой. Они хотели бы выдать дочку замуж и пытаются шантажировать незадачливого ухажера, благословляя молодых иконой, торопливо снятой со стены. Но оказалось, что в спешке они вместо иконы сняли со стены портрет писателя. Сюжет комедийный, ружье стреляет, по замыслу автора, мимо цели. Но как выразительна перипетия и как изящно надежда на счастье обернулась стыдом и унынием.

Детали и перипетии

Участие детали в развитии перипетии и перипетии самой детали — это простой, но надежно работающий метод активизации самой детали. «Золотой век» расцвета перипетийных деталей был во времена немых комедий. Тогда режиссеры подсовывали в руки актерам разные предметы, пытаясь обогатить пантомиму. Это были вынужденные жесты, детали были видимыми словами, которые как бы произносились жестами актеров. Предметы говорили в руках актеров. Теперь мы объясняемся в кино более естественным образом, и для детали, кажется на первый взгляд, нет такого простора действий. Но, если случится, обратите внимание, как в немых комедиях мир вещей оживал в активных действиях деталей. Предметы непрестанно создавали конфликтную среду. Картины падали со стен на головы, двери то не хотели отпираться, то вдруг били в зад или по лбу, чашки проливали чай и кофе, чемоданы угрожающе нависали над головами в тесных купе поезда.

Все действия оживших предметов становились поводами для маленьких перипетий. То, что нельзя было уронить или передвинуть, доводило до конфликтного состояния, не трогаясь с места, — паркет становился таким скользким, что на нем разъезжались но-

ги, стекла такими прозрачными, что о них ударялись лбами, простейшая комическая перипетия была раздольем для детали.

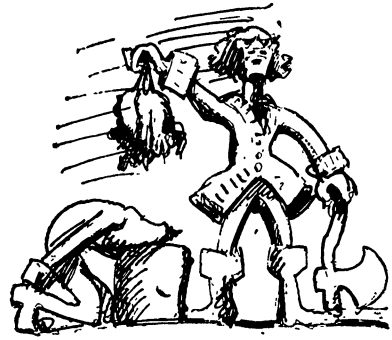
Герой затягивал пояс брюк для того, чтобы пояс неожиданно лопнул и брюки упали. Банан появлялся в руках, чтобы корка, брошенная на мостовую, попала кому-нибудь под ноги. Если в кадре возникал толстяк, под ним ломались кресла; если у героя была фигура атлета, на ней лопались по швам пиджаки, а на худых обрушивались свои несчастья. Комики метались среди мира обезумевших предметов, вызывая раскаты хохота в залах. Я помню, как Монти Бенкс забирался на корабль по якорной цепи. Неожиданно цепь поползла вниз, и Монти должен был изменить свое поведение. Потом цепь полезла вверх — новая перипетия, — надо карабкаться вниз. Юный Чарли Чаплин разрушал все вокруг себя, поворачиваясь из стороны в сторону то с малярной кистью на плече, то с лестницей. Предметы были хорошо знакомы зрителям, их фактуры ощущались как реальности, не нуждаясь в поддержке звука. Лестницы, с которых падали герои, ведра с краской, фонтаны с водой — все вызывало мгновенную реакцию зрителей, все узнавалось. Любая немая комедия тех лет выглядит сегодня как школа активизации детали в простой перипетии. Различные предметы в буквальном смысле бросали героев от счастья к несчастью, или герои бросали друг в друга предметы, чтоб превратить позор в триумф.

Комики были вынуждены обратиться к деталям, чтобы смысл их действий был выражен ясно и лаконично: без ясности не будет смеха, без лаконичности — темпа. Но мы сегодня так же нуждаемся в ясности и лаконизме. Активизация детали и сегодня надежный помощник режиссеру при создании выразительного зрелища.

В комедиях предметы продолжают жить эксцентрической жизнью, ошеломляя превращениями, в драме они имеют более сдержанный рисунок поведения. Деталь в короткой перипетии помогла мне в фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» быстро вве-

сти зрителя в трагикомическую атмосферу петровской России.

Герой приезжает из Франции и попадает прямо с дороги на прием в доме генерал-



губернатора. Царь встречает его, как отец сына, целует, обнимает и тут же велит отрубить голову изменнику-боярину. Боярин уже

здесь, лежит на плахе в центре зала. В паркетный пол воткнут топор, все оцепенели. «Я солдат, а не палач», — с дрожью в голосе говорит герой. Петр недоволен. Тогда хозяин дома берет топор — взмах, и голова отлетает от тела. Герой зажмуривается от ужаса, а все хохочут. Тело без головы пляшет вприсядку. Голова оказалась надутым бычьим пузырем. Мне казалось, что эта короткая перипетия с деталью выражает дух петровской России, делает это быстро и забавно. Это пример детали, которая приняла участие в перипетии. Сама деталь появилась только на миг и привлекала к себе внимание, чтобы прояснить недоумение зрителя. Это деталь-отгадка. У таких деталей самая короткая жизнь в фильме. Но деталь может принять участие в развитии перипетии с начала до конца. Такие детали, которые привлекают к себе внимание на более длительный срок, требуют коротких историй, ясных и ярких конфликтных ситуаций. Причем сами детали обладают способностью упрощать ситуации, прояснять их. Они побуждают актеров к действиям, поэтому их так любили во времена немого кино. Такие детали легко разукрашивают сюжет маленькими завитушками, это оживляет действие, помогает направлять внимание зрителей, когда в фильме намечается какая-то вялость. С маленькими предметами легко происходят всякие неприятности: их можно забыть, потерять, украсть... А это всегда неожиданность, на которую надо ответить действием. В канадском фильме «Твой партнер смерть» небольшая перипетия с деталью заметно оживляет действие перед кульминацией. Герой фильма — кассир в банке — крадет в своем банке деньги и прячет их там же, но в именном сейфе. Ключ от сейфа он прячет дома, в самом, казалось бы, неприметном месте — в банке с джемом. Там он и хранится, пока уборщица случайно не выбрасывает засохший джем на помойку. Герой должен найти способ достать украденные деньги из сейфа. Действие при поддержке детали приобретает ясность пантомимы.

Только не стройте иллюзий по поводу легкости, с которой придумывается перипетия с деталью. Про нее есть хорошая старая пословица: «Где сядешь, там и слезешь». Действие эти перипетии оживляют с большой легкостью, а идеи фильма углубляют с большим трудом. Хорошие сюжеты опираются на конфликты характеров и развивают человеческие отношения. В отличие от них поверхностные сюжеты пользуются перипетиями деталей и глаголами «украл», «потерял». Чем больше в сюжете перипетий, возникающих от случайностей, происходящих с деталями, тем, по моим наблюдениям, ниже класс выдумки.

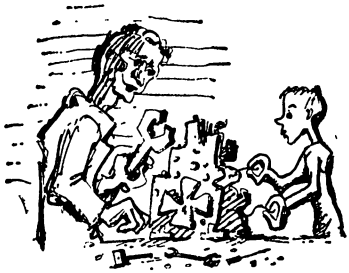
Но если наличие перипетии, хорошей или плохой, обеспечивает детали право на существование, отсутствие перипетии может вытеснить из фильма даже удачно придуманный образ. Деталь может быть интересно замыслена и вылеплена яркими красками, но, если при этом не учтены простейшие правила активизации, этот просчет аукнется в ходе фильма. В фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» есть сцена ссоры царя и Ибрагима. Она происходит на корабельной верфи, и я хотел снять ее через деталь — руку Петра. Петр ведет спор, но одновременно пробует качество пеньки, окунает палец в бочку со смолой, стряхивает стружки с доски, проверяет, ровно ли строгают корабельные доски, тут же сует испачканную руку в чей-то приготовившийся для поцелуя рот, затем вытирает руку о чей-то склоненный парик, подписывает на ходу какие-то бумаги — одним словом, через руку в сцене возникает образ царя-работника, каким он сложился в историческом мифе. Для этого плана мы построили длинный проход, в котором были заняты сотни людей. однако в монтаж я вставил лишь маленькую часть прохода: панораму-то я построил, а перипетию для руки не придумал. Тогда я еще не понимал, что деталь приносит в фильм свои правила, и если им не следовать — просчитаешься. Ясная, яркая история с перипетиями — минимальное условие жизни детали. Без этого деталь рискует выглядеть претенциозным символом. В описанной сцене за рамкой кадра персонажи обменивались репликами, решали свои конфликты. Зрителю хотелось видеть этих людей, а я показывал им руку. Если бы с рукой

происходили драматические события, зритель меня бы понял и был бы благодарен, а заодно усвоил бы и мою пластическую идею. Но идея без драмы не усваивается.

Однако истории нужны только те детали, которые хотят привлечь к себе особое внимание, претендуют на то, чтобы какое-то время находиться на первом плане. Более скромные детали существуют в кадре и без истории, но мы-то говорим об активных деталях.

Принцип «ахиллесовой пяты»

В реалистической драме детали не могут так живописно безумствовать, как в эксцентрической комедии. Но детали можно ввести в драматургию эпизода и не ставя их на дыбы. Одна маленькая деталь в раннем фильме «Друг мой, Колька!», снятом вместе с А. Салтыковым, помогла выработать метод, который я назвал «ахиллесова пята». С помощью детали мы укрепляем одну грань перипетии, а слом происходит рядом, в месте, которое неожиданно оказалось незащищенным, — «ахиллесова пята». Если ее найти в сцене, деталь подчеркнет перипетию. В том давнем детском фильме нам предстояло провести разговор взрослого с ребенком. Причем ребенок не хотел говорить, уклонялся от



беседы. Мы провели эту сцену у раскрытого мотора автомобиля, и взрослый все время просил ребенка помочь ему в ремонте, подержать то один проводок, то другой и при этом пугал: ты держи внимательно, а то током замкнет. Мальчик сам не заметил, как принял участие в беседе, — мотор отвлек его внимание. В конце взрослый сказал: «Да брось ты эти проводки». Мальчик понимал, что его провели. В зале смеялись. Помогла деталь — мотор. Но укрепляли мы эту деталь как будто впустую. Оценка перипетии оказалась рядом с усилиями мальчика, там, где он потерял бдительность и вдруг понял это.

В следующем фильме я подходил к поиску «ахиллесовых пят» более осознанно. Такая деталь замаячила передо мной в фильме «Звонят, откройте дверь!». Там на маленькую девочку обрушивается сразу несколько несчастий. Она ссорится со своим маленьким приятелем, видит на катке мальчика постарше, в которого она влюблена, но этот мальчик катается со своей ровесницей и счастлив. Потом она ввязывается в драку маленьких хулиганов и в итоге избитая, заплаканная и несчастная возвращается домой. А вдобавок живет она одна, так как мама уехала навестить отца в далекой северной экспедиции. Переживаний хотя и достаточно, но они не слишком драматичны. Поэтому их полагалось вылепить тщательно, не упуская подробностей, вызывающих сопереживание. Во время съемок я заметил, что Лена Проклова (это была ее первая роль) при свете прожекторов — мы снимали по вечерам — забавно ковыляет на своих коньках из автобуса, где она грелась в перерыве между съемками. Эта деталь, подумал я, знакома каждому, кто хоть раз в детстве вставал на коньки, а в Москве нет человека, который не катался бы в детстве на коньках. Значит, деталь будет будить детские ассоциации. И мы стали наращивать проход девочки, ковыляющей на коньках домой. Сперва она лезет в гору на бульваре, потом ковыляет по асфальту, переходя улицу, затем стучит лезвием по каменным ступеням крутой лестницы, где каждый шаг дается ей с трудом. Села, всплакнула, прижавшись к перилам, опять пошла. Снимать эти кадры было утомительно. Девочке действительно было трудно, ноги мерзли, она уставала и плакала по-настоящему. Но деталь — коньки, на которых, как подранепная птичка, ковыляла девочка, — выполнила свою задачу отлично. И мы накопили с поддержкой этой детали достаточно убедительных красок несчастья. «Ахиллесова пята» «сия-

ла» нам рядом, в квартире девочки, которая почти доползала до двери, открывала ее, застывала, прислонясь к дверному проему, и вдруг слышала какой-то легкий шум и кричала: «Мама!», но у нее уже не было сил пройти по паркету. Из глубины коридора к ней кидалась приехавшая мать. Перелом от несчастья к счастью проходил в месте, которого мы не касались, в той части одиночества, о которой мы почти забыли. С этого момента мы забывали и о замерзших ножках. «Ахиллесова пята» исчерпала свой потенциал в этой перипетии.

Я вижу, как простая технология «ахиллесовой пяты» исправно служит многим режиссерам, в сущности, всем, кто внимателен к деталям и любит четкую драматургию эпизода. Пример такой детали есть в фильме «Крестный отец». Одна организация гангстеров объявила войну другой, гангстер одного лагеря идет на разведку к врагам. Он неторопливо надевает на себя тяжелый пуленепробиваемый жилет, идет по темным коридорам, тяжелый, неповоротливый, как танк в разведке. Деталь — жилет — создала драматическое напряжение, мы ждем, что гангстер будет неуязвим в предстоящей схватке, а убивают его просто и коварно: приколов ножом руку к столу и накинув на шею веревку. Перипетия состоит в том, что активизировано неучтенное звено, но деталь активно присутствует в развитии перипетии, создает образ персонажа.

По принципу «ахиллесовой пяты» детали хорошо работают в комедиях. Вспомним некоторые клише: герой с возмущением ломится в запертую дверь, героиня невозмутимо наблюдает, потом легким движением пальчиков открывает дверь — оказывается, она не распахивается, вдвигается в стену. Подвыпивший герой возвращается домой, взаимодействует с разными предметами, стараясь не вызвать шума. Эта задача обычно возбуждает фантазию режиссеров на каскад комедийных этюдов с деталями, и вдруг оказывается, что все усилия героя напрасны. Жена ушла или давно не спит и с мстительным злорадством наблюдает за героем. Во всех случаях детали позволяют выразительно вылепить одну грань перипетии, готовя неожиданную оценку.

Функциональная деталь

Посмотрим теперь, как деталь усложняется, обрастая подробностями, как они одухотворяются и позволяют одухотворить среду вокруг себя. Среди деталей, создающих перипетию, много таких, которые находятся в центре внимания не только эпизода, но и всего фильма, являясь лишь знаком, поводом к действию. Эти детали не требуют подробного выявления присущих им свойств, они сами неизменны, но заставляют персонажей совершать немыслимые поступки. Я называю их функциональными деталями. Задача такой детали, как правило, скрепить в одно целое события, не объединенные развитием какой-либо значительной идеи. Такие детали любят авторы авантюрных сюжетов. Схема хорошо известна и проста: есть предмет, который надо найти или украсть, вернуть или отнять, одним словом, проделать множество активных действий.

Классический пример такой детали — подвески королевы, которые д'Артаньян должен ей доставить из Англии. Сами подвески — только повод для множества событий, вместо них могла быть любая другая деталь, лишь бы она была удобна так, как эта: все время подталкивала действие, намечала новую цель, создавала угрозы и препятствия, поляризовала персонажей в драме, делила их на две «команды». Большие люди вдруг начинают суетиться из-за такой мелочи, как подвески. Легко возникают перипетии. Не будь данного предмета — надо было бы придумывать мотивировки поведения, исходя из характера персонажа, должен был бы созреть импульс к действию, развиться конфликт... А так проще — был предмет, и нет предмета. И все бегут опрометью в разные стороны: найти, вернуть, достать, помешать... В подобной суете иногда незначительность авторской идеи компенсируется неслыханной уникальностью детали, находящейся в центре внимания. Чемодан с миллионным бриллиантом в пятьсот карат, царская корона — для таких историй такая же обычная вещь, как для нас с вами ключ от квартиры или кошелек с медью, причем мы свои мелочи теряем реже, чем персонажи этих фильмов свои сокровища. Задача функциональной детали в этом случае проста — она скрепляет лоскутки приключений, подменяет простую и ясную идею, которая движет персонажами в более значительных произведениях. Но мы уже говорили, что конструкция замысла инертна по отношению к конечному результату, одна и та же конструктивная схема может обрасти и банальностью и оригинальностью.

Одно обстоятельство, впрочем, я понимаю с годами все яснее — в шедеврах драматургии обращение авторов с конструкциями также достойно восхищения и учебы, как прочие компоненты. Посмотрим под этим углом на «Отелло», где в центре сюжета находится деталь, которая может быть определена как функциональная: платок Дездемоны. Конечно, в пьесе это не единственное назначение платка, но и как функциональная деталь он работает поразительно. Удивительное соединение легкости и активности! Посмотрите, с каким изяществом эта деталь приводит в действие механизм драмы. Достаточно неловкого движения руки Дездемоны — она обронила платок, — чтобы вокруг, сперва неторопливо, а потом все яростнее и тяжелее, закрутился поток неуправляемых страстей. Он набирает мощь, пока не завершается самой трагической из всех возможных развязок: героиня убита без вины, герой испытывает муки настолько страшные, что только смерть может избавить от них. Сколько мы видим сюжетов, которые ковыляют вслед за деталью. Продвинулся фильм на эпизод и снова застыл в ожидании — куда поманит деталь? У Шекспира деталь дает только легчайший толчок, а дальше взаимодействуют характеры. Но деталь все время продолжает оставаться в центре — это необходимо конструкции. У детали есть образ — маленький квадратик белизны, вокруг которого сгущается мрак отчаяния, ревности, зависти, мстительного коварства, обманутого простодушия. Мы уже заметили, что функциональная деталь не нуждается в тщательной лепке, ее задача активизировать конфликт. Чем легче и естественней деталь исполняет свою роль, тем изящнее решение. У Шекспира это обстоятельство доведено до крайности — деталь бесплотна, мы ее не видим. Но и в воображении нашем она возникает как квадратик белизны, платок, почти что абстракция, маленький знак беззащитной невинности в кольце необузданных страстей, сгущающихся до черноты ночи.

Предметы и персонажи, которые реальны, но которых мы не видим, принадлежат поэтике театра. Там часто говорят об отсутствующих. Вспомните «Опасный поворот» Пристли или «В ожидании Годо» Беккета. Кино в этом смысле альтернативно театру. В кино предпочтительнее все увидеть и возможно более конкретно ощутить реальность явления. А что, если при экранизации «Отелло» ввести в фильм подробно разработанную сцену, где бы Дездемона теряла платок? Это бы убедительно показало невиновность Дездемоны?

Нет, нет и нет! Для образа пьесы важно, что неотвратимое кипение страстей набирает энергию как бы из ничего. Чем бесплотнее

этот квадратик детали, тем выразительней контраст с трагическим финалом. Когда Шекспиру надо, он не смущается вывести на сцену призрак, чтобы тот лишь сообщил необходимую информацию. Отсутствующий платок в «Отелло» лучшим образом выполняет свою функцию в развитии конструкции. Детали в конструкции присущи изящество и неуклюжесть, стройная гармоничность или тяжеловесная рыхлость. Функциональная деталь может внести с собой в фильм и другие качества: она может обрастать характером, стать метафорой.

Деталь как персонаж

Итак, детали могут развиваться в простейшие элементы драмы в перипетиях. Может ли у них в структуре драмы быть более разнообразная и длинная жизнь? Могут ли они прожить в эпизоде жизнь персонажей и при этом пройти цикл драматического развития: экспозицию, перипетию, кульминацию, финал? Почему бы и нет, если пользоваться деталью как марионеткой. Надо помнить, что у детали неизменное выражение лица. Чтобы эта застывшая масса ожила, надо все время дергать деталь за ниточки действия. Разыгрывают же кукольники целый кукольный спектакль со своими деревянными актерами. В руках режиссера любой нужный ему образ может обрести такую жизнь. Но лучше всего одухотворить куклу, следуя структуре драмы от экспозиции до финала. Такая деталь позволяет лаконично активизировать среду. Мы обращаем на деталь внимание лишь на какой-то короткий момент. Она ненадолго выходит на первый план, где совершает активные действия, потом может долго и спокойно существовать на втором плане, за персонажами. Но среда уже активизирована ею. Деталь продолжает одухотворять среду, пока мы не изменим ее задачу. В фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» в доме боярина Ртищева на кухне в углу между теленком и поросенком стоит «срамная» картина иноземного письма. Нарисована, попросту говоря, голая девка (переложение классического сюжета «Сусанна и старцы»). Для простых людей в доме боярина картина — символ отвращения к петровским нововведениям. Неожиданно в дом приезжает царь Петр, все приходят в смятение, накрываются столы, бояре спешно переодеваются в немецкую одежду, как велит царь. «Толстомясую сюда!» — кричит хозяин, и картину вытаскивают из-за печки и волокут через весь дом в парадную залу. Там ее торопливо вешают на видном месте, и она криво висит, нелепая, как иноземный парик, напяленный на стриженую русскую голову. Картина подчеркивает изменение, которое произошло в доме, она часть петровского визита и того нового климата,

который Петр внес в дом. В кульминации эпизода Петр гневно ударяет кулаком по столу, и картина срывается с гвоздя и тяжело падает на стол, уставленный блюдами с едой и питьем. В эпизоде поставлена жирная точка.

Если учесть, что в сцене Петр сватает дочь хозяина за своего приемного сына Ибрагима, деталь приобретает и добавочную окраску. То есть у этой детали есть экспозиция, перипетия и кульминация в финале эпизода. Однако, признаюсь, я остался недоволен собой в этом эпизоде. Мной был допущен просчет в экспозиции. Надо было более ярко вылепить униженное положение этой детали, всеобщее отвращение к ней простых людей, для которых эта картина олицетворяет что-то чужое, постыдное и гадкое. Мне казалось, что это и без того ясно, но проблема не в ясности, которая существует вообще, вне развития структуры эпизода. Во флоте действует старый принцип «без спасения нет вознаграждения». Хочешь получить конкретную награду — конкретно спаси корабль, за нереализованные намерения не платят. Это и принцип драмы. Перипетия вознаграждает внимание зрителя тем, что она преображает только что полученную в экспозиции информацию. Перипетия должна следовать за экспозицией, возникать из нее — тогда конфликт возникает ярко и понятно, и мы движемся к кульминации. Экспозиция дает точку отсчета в этом движении. Был персонаж в ничтожестве — и вдруг возвысился над всеми, стал главным на празднике. Вот какой контраст надо было подчеркивать, экспонируя картину как персонаж. Перипетия — это путь персонажа от несчастья к счастью. Чем круче этот путь, тем выразительней перипетия. Для детали это особенно важно. Ее взлеты и падения элементарны. Должна быть ясно обозначена точка отсчета: из какого убожества картина взлетела вверх. Это и создает перипетию.

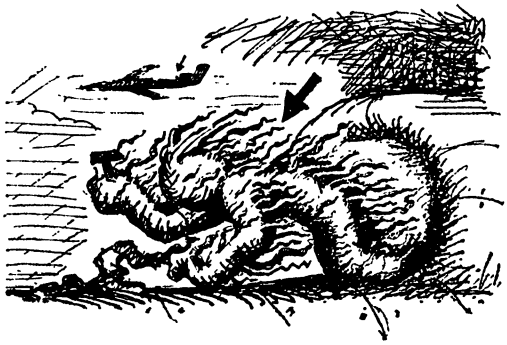
Собирали счастливые люди в солнечном лесу красивые грибы, поели — и умерли. Это перипетия... с деталью. А если просто поели грибы и отравились — факт из хроники. Экспозиция в лесу создает точку отсчета для перипетии.

Герой мчится всю ночь к возлюбленной, фляжка с вином бьется о его бедро. Он облизывает губы от жажды, но не пьет. Он выпьет из этой фляжки у порога спальни, чтобы подкрепить свои силы. Доехал, выпивает и падает — вино отравлено. У этой детали — фляжки с вином — есть шансы на роль в фильме, если придумать хорошую экспозицию.

В размышлениях о возможностях детали с эпизодической ролью меня долго угнетало одно соображение. Детали статичны, проявить их возможности можно, только ставя их в яркие ситуации. Но сами-то они в этих ситуациях не меняются. Как при этом сыграть роль? Я остался недоволен экспозицией картины «Толстомясая» в «Сказе про то, как Царь Петр арапа женил», но какое я мог предусмотреть яркое изменение ее облика? Можно было снять ее вначале заплеванной, замазанной какой-нибудь бытовой грязью, потом на ходу очистить, чтобы она засияла яркими красками. Не много, прямо скажем. Однако в следующем фильме я придумал ситуацию, позволяющую самым буквальным образом реализовать тезис о детали, которая рождается, совершает подвиг и умирает, сыграв маленькую роль. Что же это была за деталь?

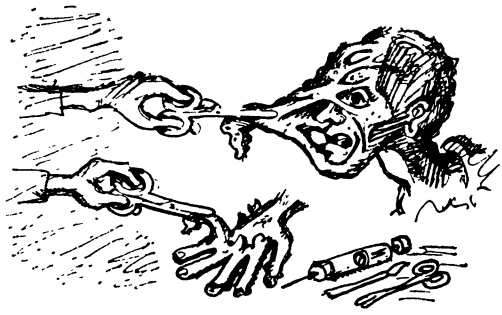
В фильме «Экипаж», по авторскому замыслу, действие из жанра бытового романа переходит в подобие современной сказки, где персонажи начинают творить небольшие чудеса. В связи с этим возникает перспектива придать им фан-

тастический облик с помощью какой-либо детали, это было бы в логике жанра. Один из летчиков во время полета должен вылезти наружу самолета и починить дыру в обшивке. Для этого эпизода я придумал деталь — костюм. Простая идея сказки заключалась в том, что чудеса мы можем делать сами — волей, мужеством, упорством, а не какими-то мистическими сверхсвойствами личности. Значит, и костюм для этого чуда по логике идеи полагалось делать самим. Из чего? Из всего, что есть под рукой в самолете. Как трактовать его в экспозиции? Как драматическое событие или бытовое, приземленное? В кульминации эпизода герой, одетый в этот костюм, совершает подвиг, побеждает стихию. Разумно было бы одевать его на верную гибель и разрабатывать экспозицию, как ритуал одевания одежд смерти, нечто вроде одевания камикадзе. Тогда возникает простая перипетия: мы проводили героя на смерть, а он вернулся с победой Но можно экспонировать костюм и



иронически, снижая пафос события. При этом тоже возникает перипетия — смена иронии пафосом. Мы кутаем человека в кучу тряпья, случайно оказавшегося под рукой, упаковываем его так, что он становится похож на ожившую скульптуру американского авангардиста Христо, а он в этом костюме спасает всех от гибели, совершая чудо. Я выбрал этот второй путь. Ирония, снижающая героизм события в экспозиции, мне казалось, создает более яркую перипетию и делает убедительней яростную схватку героя со стихиями. Так мне виделась операция по заделке дыры в обшивке. Ирония всегда намекает зрителю: «Мы с вами не так глупы, а?» Костюм мы составили из частей одежд, снятых с пассажиров: детские шарфы, свитера, надетые на ноги, как колготки, бинты, заменяющие ремни. В итоге получилось некое подобие самодельного костюма для выхода в открытый космос. Летчик прошел в нем по салону, вызывая удивление и испуг пассажиров, неповоротливый, как ожившая кукла. Перипетия в развитии детали наступила, когда летчик попал в трубу, по которой в турбину самолета попадает воздух, — воздухозаборник турбины. Поток воздуха в ней достигал скорости 400 км, ревущий ветер кидал летчика, не давая ему подняться вверх и выбраться наружу. Костюм под ветром на глазах превращался в трепещущую кучу лохмотьев, это превращение выглядело убедительным, хотя, конечно, его делал не ветер, а мы сами нарезали и рвали его на длинные полоски. Когда в этом преображенном костюме летчик выбрался наружу, то костюм выглядел фантастически: под ураганным потоком ветра, в свете мелькающих огней из мрака вспыхивал силуэт какого-то мохнатого чудовища, шкура которого встала дыбом и трепещет. И это помогло создать образ борьбы человека со стихией в необходимом нам сказочно-героическом ключе. Наконец, финал, где мы видим части костюма, перемешанные с кусками окровавленного мяса, хирург осторожно пинцетом отделяет обрывки ткани от кровоточащего тела: костюм сросся с человеком, слился с кровью и потом.

Как видите, деталь прожила короткую и яр-



кую жизнь — родилась на наших глазах, совершила подвиг и умерла. При этом деталь вросла в роль актера, растворилась в ней. Мы снимали этот костюм по ночам, под воем турбины реактивного самолета, одежда дымилась на дублере-спортсмене, он выдерживал не более 2 — 3 минут, потом отдыхал и снова лез под раскаленную струю воздуха. Актер в это время спал дома, уткнувшись носом в плечо жены, а костюм на дублере зарабатывал ему признательность зрителей, создавал кульминацию роли.

Я убежден, что большой потенциал драматических возможностей содержится в детали, которая проходит на глазах у зрителя цикл драматического развития. Деталь возникает, похожая на гадкого утенка, превращается в прекрасного лебедя и взлетает на наших изумленных глазах там, где есть экспозиция, перипетия, финал. Я это повторяю с маниакальной настойчивостью, ибо конструкция драмы должна обеспечивать ей непрерывное развитие. Драма существует как живой организм, только когда в ней непрерывно зреет внутреннее действие. В каждый момент мы видим какую-то малую часть этого развития, а внутри готовятся перипетии, назревают конфликты, одно рождается, другое отмирает. Это значит, что в драме у каждого ее конструктивного элемента есть своя маленькая драма.

Недавно я прочитал английскую пьесу «Розенкранц и Гильденстерн живы». События «Гамлета» в ней изложены с точки зрения двух второстепенных персонажей драмы Шекспира. Это дает удивительный эффект. Этим методом я пользуюсь в работе над фильмами. Полезно поворачивать воображением действие так, чтобы оно выводило на первый план какой-нибудь второстепенный персонаж. Я разбираю, как выглядят события с точки зрения эгоизма этого персонажа, кто с его точки зрения прав, кто нет. А потом думаю, как, не разрушая конструкции сценария, донести прояснившуюся точку зрения до зрителей. Персонаж становится объемней, если это удается реализовать.

В хорошей драме вы всегда можете подставить события под углом точки зрения любого пресонажа, даже незначительного. Эту же работу полезно провести в отношении детали, если она вдруг начинает претендовать на роль в фильме. Деталь безответна, но ей можно задать вопрос с помощью действующих персонажей и монтажа. Изменение точки зрения, которая в размышлениях выводит деталь на первый план, помогает детали «созреть». Потом вы ее определите на свое скромное место, но она уже будет маленьким участником драмы, крошечным существом со своей скромной историей и маленьким развитием, обогащавшим развитие общей идеи.

Как структура возникла сама по себе

Структура детали, как участника эпизода со своей ролью, одновременно и лучше всего привлекает внимание зрителей и вовлекает их в соучастие с показанным на экране действием. Мне как-то довелось проверить это положение на вполне корректном, как говорят ученые, эксперименте — в одном комедийном эпизоде. Этот эпизод происходил в цирке.

А дело было так. У меня есть приятель, известный цирковой клоун и киноартист Юрий Никулин. Клоун в цирке обычно умеет жонглировать, ходить по канату, играть на эксцентрических инструментах, прыгать, как акробат. Ничего этого Никулин не умеет, а между тем он едва ли не самый любимый клоун, дети, уж точно, любят его больше всех. Как только он выходит на арену, все смеются. Талант? За многие годы общения с ним я убедился, что каждая секунда его пребывания на арене выверена сотни раз до мельчайших подробностей. А кажется, что он просто весело дурачится.

Однажды я видел его новую цирковую репризу. Главную роль в ней играло большое бревно, вокруг которого смешно возились клоуны. Никулин попросил что-то посоветовать ему, и я рассказал, что знал о драматургической структуре работы с деталью. Он внимательно слушал меня, потом подмигнул и сказал: «Умно говоришь! Но у меня свой метод — я с утра придумываю что-то смешное, а вечером вставляю это в выступление. Если зрители смеются, повторяю на следующий день, если еще раз смеются — оставляю навсегда. Я — клоун, моя задача смешить людей, а твои теории только испугают моих зрителей, они у меня простые, как дети, и с ними надо вести себя просто. Посмеялись и разошлись».

Но через год я решил снять маленький фильм «Клоуны и дети» и, конечно, сразу пошел в цирк к Никулину советоваться. Он показывал в числе других номеров «Бревно». Зрители хохотали навзрыд, а я с удивлением увидел, что этот номер за год из довольно рыхлой клоунады превратился в изящную и, я бы даже сказал, изысканную драматургическую форму, где каждое движение клоунов — а их в репризе было пятеро — было подчинено развитию одного замысла и действие стремительно набирало силу и веселую энергию от перипетии к перипетии. В перерыве я побежал к Никулину и говорю ему: «Что же вы мне морочили голову своим простодушием? Вы прекрасный драматург. В этой репризе можно со студентами разбирать законы комедийной драматургии в пантомиме». А он мне грустно сказал: «Саша, я тебя огорчу, в прошлый раз все твои распозиции-композиции у меня в одно ухо вошли, из другого вышли, я твоими советами не пользовался, извини меня, если можешь...» Я ему говорю: «Юрий Владимирович, вы мне большего подарка не смогли бы сделать! Это значит, что вы каждый вечер выходили на арену с произвольной выдумкой, а зрители сами своим смехом немедленно создавали драматургическую структуру. В итоге оказалось, что самое смешное — то, что составляет единую структуру эпизода, от экспозиции к кульминации. Это не только лучше всего выразило ваш замысел, но создало лучший контакт со зрителем. Ваш номер — это для меня эксперимент, доказывающий, что сюжетная форма — не изобретение хитрого ума, а естественная и самая лаконичная структура для восприятия авторского замысла в драме. Что оказалось самым смешным? То, что толкало действие к кульминации». Никулин говорит мне: «Да, ты знаешь, некоторые трюки в одном месте не вызывают смеха, а попробуешь трюк поставить в другом месте — люди смеются. Сейчас они все улеглись по своим местам, и я их уже больше не трогаю». Я снял эту репризу в фильме, самым минимальным образом подредактировав, снимал постоянно во время цирковых представлений, чтобы в кадре были видны смеющиеся зрители, боялся, что цирковой юмор на киноэкране не будет выглядеть смешно. Но опасения были излишними, реприза выглядела как немая кинокомедия, и вызывала смех, хотя часто цирковая эксцентриада на экране выглядит угнетающе. Я объясняю этот смех универсальностью законов драматургии. Конечно, в кратком пересказе эта реприза навряд ли рассмешит вас, но я все-таки попробую это сделать, чтобы ясно было, о чем речь. Там такое дело: на арену выбегает кинорежиссер, просит Никулина с партнером пронести небольшое бревнышко для фильма. Партнер отказывается, но Никулин польщен предложением, радостный, он предвкушает свой успех в кино и соглашается. По знаку режиссера шестеро рабочих вносят огромное бревно. Никулин с трудом волочит его, но режиссер требует, чтобы это было сделано весело, с улыбкой, выдумкой и легкостью. Оператор снимает дубль за дублем, но все время что-то не получается. Никулин тем временем проникается к бревну злобной ненавистью, но не может от него отвязаться. Наконец «дозревает» — кидается на режиссера с огромным ножом.

Никулин рассказал об одной интересной подробности, связанной с бревном-деталью. Оно, естественно, было бутафорским, актеры играли тяжесть бревна так, что зрители были убеждены в подлинности их физических усилий. Одна из выдумок Никулина состояла в том, что в самом конце он пинал бревно ногой и оно легко катилось. Этим он как бы давал зрителю

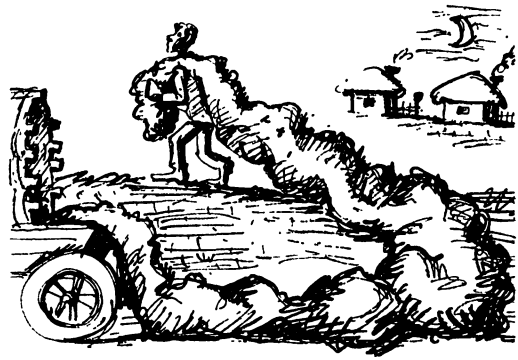
возможность подивиться его актерской игре в сцене с бревном. Это в природе цирковой клоунады, но зрители не смеялись. Почему? В цирке популярна такая классическая реприза. Два униформиста с трудом выносят гирю. Атлет ее с трудом поднимает, а клоун после этого как бы случайно пинает гирю ногой. И она летит, как шарик. В этом случае все хохочут. Казалось бы, ситуация с бревном аналогична. Совсем нет. Сценка, исполняемая Никулиным, воспринималась не как цирковая эксцентриада, а как немой кинофильм. Достоверная манера комедийной игры, атмосфера киносъемки, которая возникала в сценке, — все настраивало зрителей на правила кинематографической игры. Зритель, как мы знаем, быстро ориентируется в предложенных ему правилах зрелищной условности. А в системе кинематографических отношений условного и безусловного только два фактора могут быть условны: время и пространство, а изображение эмоций — актерская игра, изображение предметов, то есть среда обитания, должны быть безусловны. В каждый конкретный миг Никулин был правдив в своем поведении. И бревно-предмет создало иллюзию достоверности, условия были соблюдены. Нарушения этих условий разочаровывало зрителя, а не радовало его. И не было смеха.

Деталь как персонаж в целом фильме

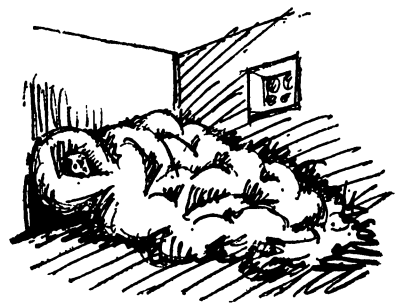
Однажды я придумал деталь, которая могла бы стать персонажем не только эпизода, но и фильма. Эта деталь сопровождала главного героя из эпизода в эпизод и принимала активное участие в кульминации фильма. Разобрать ее хотя бы вкратце будет не лишним, потому что мои просчеты сейчас кажутся мне поучительными.

В фильме «Гори, гори, моя звезда» Искремас проездом в Москву остановился заночевать в маленьком провинциальном городке. Телега, на которой он едет, — крошечный передвижной театр одного актера, но в ней лежит огромный занавес — деталь будущего, не существующего пока театра. Занавес — мечта о будущем триумфе.

Искремас тащит его в избушку, как гном, одевший на себя королевский плащ.



Ночью герой спит, укутавшись в этот огромный занавес; крошечная фигурка, вокруг кото-



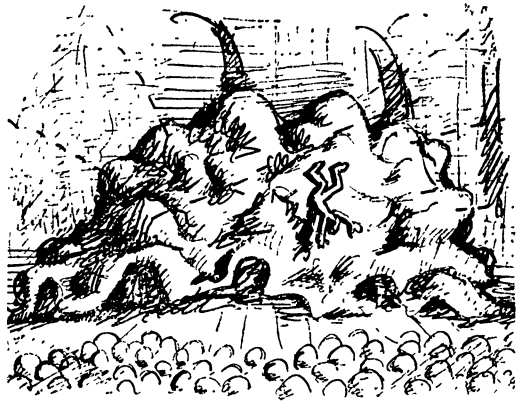
рой, как огромное существо, свернулся занавес и греет своим теплом.

Герой на время остается в городке, устраивает в нем театральное представление — мистерию о Жанне д'Арк. Местечко взбудоражено факельным шествием, но от факелов загорается театр и герой спасает от огня занавес, вытаскивает его из окна, тушит в луже.

Героя арестовывают, и вместе с ним отправляется в местную тюрьму и занавес.

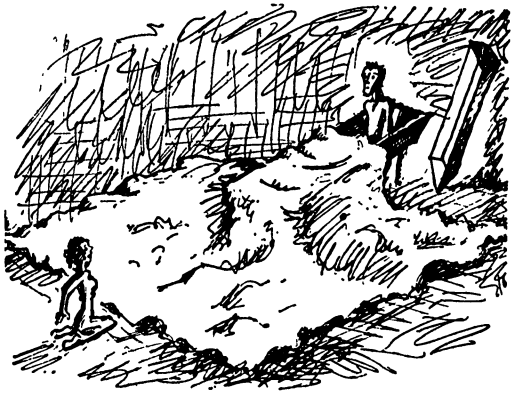
Кажется, что честолюбивым мечтам героя не суждено сбыться. Но актер все-таки ставит спектакль, и занавес гордо взвивается под куполом полуразрушенной церкви. Однако вместо актеров на сцену выбегают бандиты, готовые расстрелять зрителей.

Герой обрубает канат, который держит занавес, занавес обрушивается на бандитов, ослепляет их, а сам герой падает на свой занавес и умирает на нем



Герою готовят пышные похороны, но оказывается, что он не умер, а притворился мертвым, ему очень понравилась патетическая роль спасителя, и он ее мелодраматизировал, сыграл свою смерть. Теперь он в безвыходном и унизительном положении. Он ворует свой занавес

и тайно уезжает из городка, не зная, что едет навстречу своей настоящей смерти.



Одна из рецензий на этот фильм была названа «Реквием по Мейерхольду». Проницательный критик догадался о замысле фильма. Картина была недостойна рецензии с таким названием, а если бы идея о занавесе-персонаже реализовалась, эта идея была бы намного яснее. Дело в том, что краткая история занавеса, рассказанная здесь, была изложена в фильме невнятно, с пропусками и недостаточными акцентами в перипетиях. Мы уделяли много внимания фактуре занавеса, старательно старили его, ставили заплаты, разрисовывали грязью, делали потертости, а главное было не это. Занавес не был придуман, как марионетка, его конкретность возникала не от фактур, а от поведения в перипетии. Он должен был убедительно и кратко согревать, утешать, злить, воодушевлять, вызывать отчаяние и надежду.

Этому странному персонажу так и не удалось ожить в фильме. Деталь с такой подробной и длинной историей требует четкого рисунка и тщательного следования структуре драмы, ее надо записывать аккуратным ученическим почерком с наклоном и нажимом, зритель должен угадывать жизнь детали непрерывно, только тогда будет возникать узнавание.

Но оживить такую большую деталь, как занавес, оказалось очень трудоемким делом, деталь растеряла элементы структуры в развитии драматического действия, а без структуры сквозная роль детали не выстраивается.

Если детали не хватило рисунка поведения, зрителю не во что вглядеться, чтобы узнать в детали персонаж. Узнавание требует конкретности, разнообразия в оценках. В итоге занавес остался просто элементом декоративного оформления фильма. И хотя в кульминации он упал на бандитов и герой умер на нем, это не вызвало никаких ассоциаций. Образ маленького человека, который волочит за собой по жизни огромную идею, не реализовался. Потеря эта выяснилась к концу съемок.

Ах, если бы мы могли работать, как в театре! Сложить спектакль вчерне, а потом внести в него коррективы — не только убрав неудачные куски, но и развив удачи. К сожалению, наша работа больше похожа на труд художника, который выкладывает мозаику по сырому бетону. Легко укладываешь в сырой бетон цветные камешки, но завтра не выбить эти камешки из сырого бетона ничем, кроме отбойного молотка. Мы работаем каждый день понемногу, но намертво. Поэтому в основе работы должен быть точный и подробный расчет. Особенно это касается тех элементов фильма, которые имеют длительное развитие и претендуют на решение серьезных задач.

Сейчас я думаю, что в то время у меня не было четкого представления о том, как следует работать с деталью больших размеров. Между тем принцип один для большого занавеса и для маленького предмета карманных размеров. Деталь активизируется в простых и ярких перипетиях, масштаб не играет роли.

В фильме «Катастрофа» американцы превратили в активизированную деталь горящий небоскреб. И сам я в «Экипаже» разрабатывал как большую деталь самолет, внутри которого находилось около сотни пассажиров — женщин, детей, раненых... Во всех случаях, это все тот же принцип стреляющего ружья.

Не только большие и маленькие детали подчиняются одним правилам: простые и сложные, короткие по времени и длительные — все детали, вовлеченные в действие, успешно выявляют свою сущность в драматургической структуре детали-роли.

Непревзойденным мастером такой одухотворенной детали был великий русский писатель Николай Васильевич Гоголь. Перечитайте «Шинель». Разве «Шинель», которую шьет себе Акакий Акакиевич, не такое же живое существо, как и он сам? Вся драма развивается из-за нее и вокруг нее. Шинель резко меняет жизнь героя, является источником забот, счастья, гордости, страха, отчаяния, надежд, унижений, болезни, смерти. Можно целые страницы исписать, перечисляя чувства, которые пробуждает эта неодушевленная деталь в душе персонажа. Она же является поводом для действий в резких драматургических перипетиях, связанных с деталью. Однако и без моих восхищений понятно, что классики создают шедевры. Интересно проследить, есть ли какая-нибудь структура детали в произведениях великих писателей, не унижает ли их талант скрупулезная возня с ниточками, на которых подвешена марионетка.

Гоголь опекает свою деталь-персонаж с первого шага до последнего. Более того, задолго до ее появления он готовит нас к этому мигу. И после гибели детали, в кульминации, приводит в действие структурные элементы, усиливающие впечатление от сыгранной деталью роли.

Для того чтобы деталь обратила на себя внимание, должна возникнуть необходимость в ней, она должна быть нужна герою. Чем больше она нужна, тем значительнее роль детали впоследствии. Гоголь готовит почву. Шинель нужна Акакию Акакиевичу: старая совсем прохудилась, а справить новую для героя большая проблема.

«Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров. В девятом часу утра, именно в тот час, когда улицы покрываются идущими в департамент, начинает он давать такие сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их. В это время, когда даже у занимающих высшие должности болит от морозу лоб и слезы выступают в глазах, бедные титулярные советники иногда бывают беззащитны. Все спасение состоит в том, чтобы в тощенькой шинелишке перебежать как можно скорее пять-шесть улиц и потом натопаться хорошенько ногами в швейцарской, пока не оттают таким образом все замерзнувшие на дороге способности и дарования к должностным отправлениям».

Вот экспозиция конфликта. В первой фразе враг заявлен. Во второй он назван. В третьей и четвертой враг идет войной: два кадра массовой сцены бегущих на службу чиновников. И в пятой фразе, а правильнее сказать, в пятом кадре, мы «вынули» из толпы одного похожего на всех, следим за бегущим в тощей прохудившейся шинельке Акакием Акакиевичем и чувственно ощущаем, что ему хуже всех. К этому времени мы уже ощутили и леденящую сырость петербургской зимы, и безнадежность борьбы с ней без теплой шинели. Если читать дальше, можно убедиться, как тщательно, фраза за фразой, Гоголь внушает нам чувственное отношение к еще не появившейся шинели. Все происходит в конфликтных ситуациях. Ее участники — Акакий Акакиевич, портной Петрович и старая прохудившаяся шинель. Деталь играет сцену на равных с актерами. А мы убеждены: выхода у Акакия Акакиевича нет: придется справлять новую шинель.

Для того чтобы деталь вызвала к себе эмоциональное отношение, его нужно готовить. И Гоголь это делает: Акакий Акакиевич длительно и разнообразно переживает по поводу еще не появившейся шинели.

Деталь воспринимается нами более чувственно, если мы присутствуем при ее первом появлении. Гоголь предлагает нам такой эпизод: шинель шьют на глазах Акакия Акакиевича и, стало быть, на наших глазах. Она является как главное лицо, как персонаж. Такова экспозиция. В ней не упущена ни одна из возможностей внушить чувственный образ детали.

Что же заставляет нас испытывать сочувствие к Акакию Акакиевичу и желать ему счастья с новой шинелью? Униженность героя. Традиционная экспозиция перипетии, ведущей героя к счастью. Акакий Акакиевич унижен нищетой,

копеечной экономией, жизнью без света, чтобы не жечь свечку, и голодом по вечерам. В этих голодных бдениях во мраке, перед сном его мечта материализуется в фантастических видениях: «...будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». И этот еще не родившийся персонаж уже влияет на Акакия Акакиевича, изменяет его поведение: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собой сомнение, нерешительность — словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?»

После этого Акакию Акакиевичу неслыханно повезло, он получил прибавку и совершил маленький подвиг — три месяца проголодал, чтобы сэкономить.

В результате всего этого шинель стала обретать реальные черты. Вот как надо заботиться о том, чтобы зритель полюбил деталь! Как жених невесту, как мать ребенка. И заметьте — все ситуации конфликтны, все контрасты — грани перипетий. Никаких общих размышлений, только действия персонажей и эмоциональные оценки.

Как же нам после этого не радоваться вместе с Акакием Акакиевичем, когда он в новой шинели идет по городу в тепле и самоуважении; когда он становится героем дня на именинах, которые превращаются в самый счастливый день жизни Акакия Акакиевича.

Поглядите, как заботливо Гоголь убеждает нас в том, что шинель и впрямь великолепна.

1. Чиновники поздравили его и восхитились обновой, приведя Акакия Акакиевича в счастливое смущение.

2. Дома он сравнил новую шинель со старой. Разительный и зримый контраст!

3. Улица, по которой он ранее пробегал, дрожа от холода, теперь стала местом неторопливой и приятной прогулки.

4. На вечеринке чиновники вновь окружили его и поздравили. Еще одна массовая сцена восторга и восхищения в атмосфере мужской вечеринки.

5. И, наконец, нежный лирический дуэт Акакия Акакиевича и шинели. «Чтобы как-нибудь не вздумал удерживать хозяин, он вышел потихоньку из комнаты, отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел лежавшею на полу, стряхнул ее, снял с нее всякую пушинку, надел на плеча и опустился по лестнице на улицу».

Все оттенки счастья прописаны в этой кульминации. И все дается через чувственно прописанные роли героя и детали. Режиссеру предоставлена возможность сочинять зрелищные аттракционы, связанные с развитием роли, и не беспокоиться о ее структуре. В случае с моим злополучным занавесом я совершил в экспозиции все ошибки, которые только возможны: не сделал занавес нужным для действия с самого начала, не наметил для зрителя пунктира эмоционального отношения к детали, не объяснил, как надо относиться к занавесу, не придумал аттракциона для появления занавеса в фильме.

Но вернемся к Гоголю. Шинель пошита. Акакий Акакиевич надел ее. Сразу же в его жизни возникла радостная перипетия. Дело ведь не только в том, что он согрелся и ему стало уютно. Нет, гораздо важнее то, что шинель возбудила восторг сослуживцев, она дала герою счастье самоуважения, возвышения в глазах тех, кто раньше унижал его. Это яркая перипетия: Акакий Акакиевич сделался счастливым. Главную роль в его счастье играет деталь.

Но эта перипетия готовила следующую, кульминационную: гибель детали. Что может быть сильнее, чем перипетия, бросающая героя от счастья разделенной любви с той единственной, которую он ждал всю жизнь, к горю, потере возлюбленной. Это и происходит в кульминации, когда героя грабят.

Деталь погибла, в повести она больше не появится. Но Гоголь выстраивает партию детали, как расчетливый, опытный драматург: он дает детали «шлейф». Шинели уже нет, но отсутствие ее дает теперь повод к страданиям и унижениям героя. Шинель незримо присутствует.

Она причина болезни и смерти героя. Шлейф роли лучшим образом выполняет свою задачу, если он способствует рождению легенды. И повесть заканчивается этой легендой: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной. Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног...»

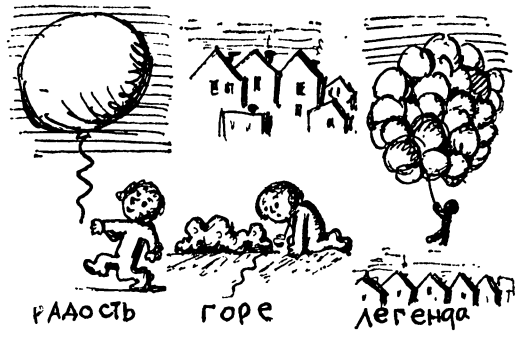
Далее эта легенда конкретизируется в эпизоде с ограблением «значительного лица», повинного в смерти Акакия Акакиевича. Как видим, роль детали выстроена на каркасе, скрученном самым тщательным образом. Восхищаться этим так же наивно, как восхищаться грамотностью рисунка у Микеланджело. Я только лишний раз обратил внимание на то, что внутри талантливого произведения существует жесткий, хорошо рассчитанный каркас. Расчет не делает повесть менее талантливой, а, наоборот, помогает выявиться авторской мысли ясно, резко, лаконично.

Каркас и поэзия

В одном небольшом фильме, который стал классикой кинематографа, деталь-персонаж, деталь-марионетка выписана режиссером с удивительной ясностью. Я имею в виду «Красный шар» Альбера Ламориса. У этого режиссера репутация поэта. Обычно с этим образом связано представление о неуправляемой, импульсивной натуре, не скованной никакими правилами и условностями. Между тем Ламорис показывает своим фильмом, что поэтическое творчество вовсе не унижается, когда самым тщательным образом следует правилам драматургического конструирования.

Исходная ситуация: одинокий мальчик, который нуждается в друге. Потребность в детали назрела.

Экспозиция детали: шарик появился, мальчик



с ним играет, и оказывается, что шарик волшебный. Он тоже одинок и тоже рад другу.

Развитие действия. Шарик всюду следует за своим маленьким другом, развлекая его и утешая.

Кульминация и смерть детали. Плохие мальчишки убили шарик, его смерть показана в трогательном аттракционе умирания.

Шлейф роли: одинокий мальчик грустит. Финальная перипетия — легенда роли. С разных сторон к мальчику стали слетаться разноцветные шарики. Они образовали огромную гроздь, на которой мальчик взлетел в небо над городом.

Нежная, эмоциональная и поэтическая сказка. А каркас ее выделан с усердием первого ученика. Аккуратно, расчетливо. Тут важно отметить, что в построении роли детали-персонажа не упущен ни один из структурных элементов. Все они участвуют в развитии действия, в развитии идеи фильма. Именно это обеспечило фильму предельную коммуникативность и успех во всем мире.

Ребенок в каждом из нас

В кино все немного больше дети, чем за пределами темного зала. Мы приходим и садимся в ожидании, что нам расскажут новую сказку, ребенок внутри нас пробуждается. Успеха у зрителя добиваются те режиссеры, которые так

или иначе умеют разбудить в нас этого ребенка. Одухотворяя предметы, предлагая им сыграть роли в наших сказках, мы нежно трогаем подсознание нашего зрителя: тю-тю-тю, проснись, маленький, открой глазки, посмотри на экран, дядя забыл, что ты живешь в нем. Делать это, конечно, надо осторожно. Многие люди гордятся тем, что они задушили в себе ребенка. Сказка их раздражает, если она слишком явно намекает на то, что ребенок еще жив. Когда показывают сказки с игрушками для взрослых — пистолетами или привлекательными дамочками, они расслабятся, это им подходит. Но я убежден, что ребенок жив в каждом из нас, надо только уметь осторожно разбудить его. Тогда возможен более полный контакт зрителя с экраном, тогда у зрителя, может быть, возникнет катарсис. А это то, ради чего имеет смысл заниматься нашим делом.

Мнимая деталь или деталь-легенда

Волнующий момент в развитии идеи фильма наступает тогда, когда в итоге действия, на основе увиденной реальности, может появиться, родиться деталь-легенда. Ее нет, это мнимая деталь, но мы убеждены, что она существует. Убеждены чувственно, волнуемся, радуемся, негодуем. История кино знает примеры, когда такая деталь-легенда возбуждала дух народа. Я имею в виду фильм Марселя Карне по сценарию Жака Превера «Вечерние посетители». В конце этого фильма влюбленные превращены дьяволом в каменные изваяния, но внутри каменных статуй бьются живые сердца влюбленных, и дьявол бессилен что-либо сделать с ними. Сердца стучат, и мы верим в их реальность. Фильм снят в годы нацистской оккупации. В кинотеатрах люди аплодировали и вытирали слезы надежды. Образ бьющегося сердца воспринимался как образ сопротивления фашизму.

А ведь сердца не было видно, это была мнимая деталь. Она возникла в итоге тщательной драматургической подготовки. Деталь-легенда завершила историю, в которой было проэкспонировано все необходимое для ее возникновения. Если такая экспозиционная работа не проведена и деталь-легенда не опирается на драматургическое развитие идеи в реальности, ничего хорошего не выйдет — деталь будет или не понята, или будет выглядеть претенциозно.

В литературе прекрасные образы деталей-легенд содержатся у Гоголя — «Нос», «Шинель»... Но, наверное, лучший пример детали-легенды, как и лучшее руководство по ее созданию, содержится в сказке Андерсена «Новый наряд короля». В этой сказке два портных на настоящих станках и с видимым усилием ткут мнимую ткань и шьют из нее мнимый костюм. И создают ситуацию, заставляющую всех персонажей убеждать друг друга в реальности этой мнимой детали. Сказка иронична, у нее комедийный финал: легенда разоблачена ребенком. Но по этой методике можно построить и романтический сюжет, в котором мнимая деталь приобретает реальность в воображении людей и вдохновляет на деяния эпического масштаба. В истории человечества такого рода легенда заставляла сотни тысяч людей бросать спокойную жизнь и устремляться в неведомые дали. Что такое крестовые походы? Поиски гроба господня. Кто его видел? А верили в его реальность все. Драма не может полагаться на веру. Мы убеждаем людей реальностью наших выдумок. Мнимая деталь в фильме убеждает зрителя тогда, когда она является продолжением и развитием конкретной, чувственно воспринятой реальности. Легенда-деталь усиливает действие реальной детали, активно включенной в драму. Такая мнимая деталь может воодушевить больше, чем конкретная реальность. Каждый из нас хоть раз в жизни ощущал поддержку такой мнимой детали. Не верите? Если вас в детстве родители учили плавать, то вы помните, как уверенно шлепали ладошками по воде, убежденные, что рука отца поддерживает ваш животик. И пусть руки уже не было, но вера в ее поддержку лишала страха.

Закадровая деталь и ее отраженный зрелищный образ

Деталь-легенду не следует путать с закадровой деталью, деталью, которой мы не видим, но имеем о ней отраженное представление. В пло-

хих картинах встречаешь порой сцены, где, к примеру, закадровый источник света освещает лица героев и при этом они обмениваются репликами: «Ах, дом горит, уже второй этаж загорелся, какое пламя, боже! И машина взорвалась! Гараж тоже вспыхнул. А дедушка где? И дедушка сгорел!» Для театра такая ситуация естественна. У Чехова в «Трех сестрах» целый акт проходит во время отраженно показанного большого пожара в городе. За окнами дома багровеет зарево. И этого достаточно, чтобы создать климат сцены. Таков театральный способ освоения реальности. В кино такая работа выглядит некорректной. Иногда скромный бюджет фильма не позволяет снять сцену в необходимом для убедительности масштабе. Но у воображения нет бюджета. Никто не может помешать нам найти изящное и убедительное решение для отраженного показа, именно показа закадровой детали. История кино знает такие примеры. Чарли Чаплин на скромные средства снимал фильм «Парижанка». Для съемок на вокзале он не мог нанять поезд, но он показал, как пятна света из окон поезда движутся по лицам персонажей, провожающих поезд. Сейчас это стало штампом, но в первый раз поражало как откровение и убеждало в реальности поезда.

Убедительно найденный отраженный зрелищный образ закадровой детали, позволяющий чувственно ощутить ее присутствие, может не только решить проблему закадровой детали, но и обогатить фильм. К сожалению, чаще встречаешь банальные решения закадровых сцен. Например, когда режиссер не способен выразительно поставить драку, он с началом драки переключает внимание на реакцию зрителей — ох, какой удар, ах, боже мой! Мы слышим удары кулаков по сырому мясу, вопли, стоны, кряхтенье, а о драке лишь догадываемся.

Детали «климата» и детали сюжета

Зачем я объединяю самые различные детали, большие и маленькие, с короткой и длинной жизнью в фильме, как бы в одно семейство? Чтобы выяснить стереотип их поведения, получить таким образом единую схему активизации детали в сюжете. Все рассмотренные детали объединены стремлением принять участие в развитии действия. Режиссер должен угадать это стремление и развить его. Детали, как правило, скромны и молчаливы, нужно самому догадаться об их намерениях. Затем надо подбросить им перипетию, потом другую. И вот деталь сама не заметила, как попала в ловушку сюжета. Теперь ее нужно дрессировать, чтобы в кульминации она стала на дыбы и зарычала. Но эта схема активизации годится для деталей, в которых таится желание вторгнуться в сюжет.

А есть детали, и их довольно много, которые не хотят действовать в интересах сюжета, им достаточно тихо присутствовать и просто излучать обаяние. Я называю их деталями «климата». Присутствие их в кадре наполняет его особым ароматом, помогает создать атмосферу кадра. Если выявить скрытые намерения такой детали, они, как правило, состоят в том, чтобы спрятаться куда-нибудь в глубину кадра, присутствовать как можно скромнее, но так, чтобы вы догадались о ней, ощутили ее присутствие как волнующую тайну.

Такие детали — штучки с самолюбием. И тот, кто принимает их скромность за суть, допускает ошибку. В их кажущейся статичности, пассивности прячется возможность чуда. Если вы угадаете это чудо, вас примут за волшебника.

Великий мастер таких деталей в кино — Федерико Феллини. Вспомним хотя бы его фантастического павлина, который распускает свой пышный хвост во время снегопада в «Амаркорде». Зачем такой детали стремиться в сюжет? Она едва видна из-за пелены падающего снега, но западает в вашу душу на всю жизнь. Конечно, если такую деталь затащить в действие, она покорно подчинится и выполнит все назначенные ей манипуляции, но это ее может огрубить.

Феллини тонко чувствует различие энергии действия и созерцательного излучения. Его детали часто появляются в фильме как будто с брезгливым снисхождением к действию. Мелькнут на миг, озарят кадр и исчезнут. Конечно, это входит в намерение мастера, он понимает,

как лучше распорядиться богатством, дарованным ему природой. В его воображении роятся тысячи деталей, ярких, экзотичных, нежных... Ввести одну из деталей в сюжет — значит оказать ей предпочтение перед другими. Деталь действия хороша для лаконичного развития сюжета, но барочному воображению Феллини не свойствен лаконизм. Он не хочет ни детали-жены, ни детали-любовницы, ему нужен гарем деталей, для каждого эпизода — отдельный гарем. А уж он из них будет создавать прихотливую среду разнообразных климатов, сплетать узоры церемоний, закручивать пружину аттракционов.

Можно сравнить два различных подхода к сходной детали таких режиссеров, как Феллини и Берланга. Берланга — режиссер, для которого непрекращающееся развитие идеи в действии и конфликте — это главное. И он в фильме «В натуральную величину» выражает определенную идею, используя куклу в качестве главного персонажа фильма. Феллини также использует куклу в большом эпизоде фильма «Казанова». Эта кукла также внятно доносит до нас замысел режиссера. Обе детали активизированы с большой изобретательностью. В основе действия обоих фильмов лежат разные конструкции. На мой взгляд, альтернативные. Хотя внешне рисунок поведения схож: безвольная, покорная кукла в руках человека, манипулирующего ею.

У Берланги кукла — это деталь-персонаж, у нее есть исходная ситуация, экспозиция, цепь перипетий, кульминация, финал. Это та же структура, что и в «Шинели» Гоголя. В итоге деталь осуществляется и вызывает у персонажей фильма и у нас, зрителей, ряд эмоциональных оценок, из которых складывается образ детали.

Вся жизнь детали в фильме — непрерывное развитие мысли автора в перипетиях.

Феллини выявляет лишь тупое превосходство куклы-автомата над жизнью, ранимой и беззащитной. В эпизоде с куклой нет развития. Кукла как будто с презрением относится к действию. Чтобы она унизилась до участия в сюжете — никогда! Она позволит изнасиловать себя, но не станет участницей сюжета. В замену развития Феллини накапливает однозначные признаки поведения детали в своеобразном аттракционе, и это действует на нас. Кукла Феллини принципиально остается деталью климата. Чувственное восприятие жестокого холодного отчуждения возникает в кадре с такой же убедительностью, с какой в осенний день в сыром подвале вас охватывает цепкая ледянящая сырость каменного мешка. Кукла статична, но выявляет авторскую идею, создавая резкий и тонкий аромат в кадре. В каждый момент своего поведения она демонстрирует лишь презрение игрушки к трепету живой жизни. Ее жесты зло пародируют жесты женщины, изнемогающей от страсти. А между тем в резком контрасте с этим герой, сам почти превратившийся в автомат, испытывает к кукле чувственное влечение. Он устал от общения с отвратительными персонажами, которых встречает в жизни, ему чем-то близка кукла-автомат и кажется, что общение с ней наконец избавит его от одиночества. Нет, еще острее это одиночество подчеркивается. В неожиданном ракурсе выявляется климат фильма, выявляется так явно, что фильм превращается в метафору.

Климат этот уже и до того понятен нам, мы ощутили его оттенки в предшествующих сценах. Но от сцены к сцене он выявляется все полнее и богаче, как будто художник-живописец кладет один на другой полупрозрачные слои краски Так работали старые мастера. Этот метод в живописи называется «лессировка», с его помощью достигается объемность изображения. Феллини чем-то похож на этих старых художников. Он «лессирует» климаты, складывает климаты различных эпизодов в одну большую картину: один слой просвечивает через другой, одно настроение проникает в другое, смешивается, и вся картина уплотняется, окружает нас все более определенным и стойким ароматом поэзии. Все это опирается на яркие детали климата, они источают зыбкие ароматы, но сами плотны, чувственны, конкретны.

Детали климата не любят скопляться, они хотят иметь вокруг себя зону пустоты, чтобы их излучение было ощутимо Феллини объединяет свои детали в церемонии — малень-

кие спектакли, создающие климат, но не имеющие сюжета. В «Казанове», раз мы уже заговорили о нем, есть такие церемонии. В театре гасят свечи. По этому поводу разыгрывается крошечный балет, где одна восхитительная деталь сменяет другую, чтобы перед нами возникла новая подробность замысла фильма, чтобы еще чувственнее воспринять, что погасло что-то трепетное и воцарился холодный сумрак. В пышном и экзотическом зрелище мы узнаем простой и понятный мотив остывания, умирания, оцепенения. Климат этой церемонии, уплотняясь от детали к детали, окружает нас, мы погружены в него. К чему тут сюжет? Он лишит эту церемонию самостоятельной ценности.

Феллини многие эпизоды строит как церемонии. Вереница выразительных деталей проходит перед нами, каждая оставляя в сознании свой тонкий аромат. Вы ощущаете климат экрана с удивительной полнотой, не замечая статичности эпизода. При этом все оттенки настроений Феллини воплощены в конкретных деталях, создающих климат кадра, эпизода.

Создание атмосферы на экране — такой же конструктивный процесс, как и разработка сюжета. Только детали климата требуют иной формы активизации.

Детали, создающие климат, могут впоследствии активизироваться в сюжете. Чехов, говоря о ружье, видимо, имел в виду и это. Мы прониклись настроением, излучаемым деталью, и вдруг она совершила поступок. Чем глубже и полней мы ощущаем климат детали, тем эмоциональнее будет восприниматься перипетия, связанная с поступком детали.

Деталь и климат сцены

В хорошо продуманной декорации все предметы создают то или иное настроение. Выявить это настроение является задачей не только режиссера, но и художника, и оператора. Я имею в виду детали, которые являются активно действующим инструментом в руках режиссера, способные подчеркнуть изменение климата фильма. Приведу пример из канадского фильма «Твой партнер — смерть». Скромный кассир банка покупает очередную рыбку и везет ее в прозрачном мешочке через весь город домой. Эта деталь одухотворяет действие сочувствием к герою: мы понимаем, что он, как эта рыбка в аквариуме, живет в тихом мирке, отгороженном тонким стеклом от большого мира. Неожиданно кассир становится соучастником ограбления банка, у него в руках оказывается

большая сумма. Об этом догадывается грабитель. Он подсылает кассиру девушку, и тот простодушно влюбляется в нее и доверяет ей все свои тайны. Но что удивительно — девушка тоже полюбила кассира и не хочет выдавать его грабителю. В квартире кассира грабитель жестоко убивает девушку, при этом разбивается аквариум. Вернувшись в свою тихую квартиру, кассир с ужасом видит в разбитом аквариуме за острыми осколками голову девушки. Миг, когда показывают этот кадр, ужасает. Но то, что голова девушки смотрит из разбитого аквариума, приобщает этот кадр к искусству, лишает его вульгарной агрессивности. Потому что это одновременно и пронзительно острый образ исковерканной жизни кассира, и горькая расплата за преступление. Заметим, что самое драматическое место в фильме, решенное остро

и лаконично, связано с активным использованием детали.

Здесь важно то, что образ разбитого аквариума неторопливо и обстоятельно подготовлен. Мы вгляделись в аквариум. По одной рыбке, показанной крупно, ощутили его как крошечный, беззащитный мирок. Догадались,— важно, что мы сами догадались! — что аквариум — это метафора жизни кассира. А потом в один миг аквариум разбит, и перипетия наотмашь ударила своей исковерканной экспозицией. Произошла резкая смена климата. Как будто в уютную комнату ворвался ураган с огнем и водой. А климат уюта был создан и климат ужаса был подчеркнут с помощью одной и той же детали — аквариумом.

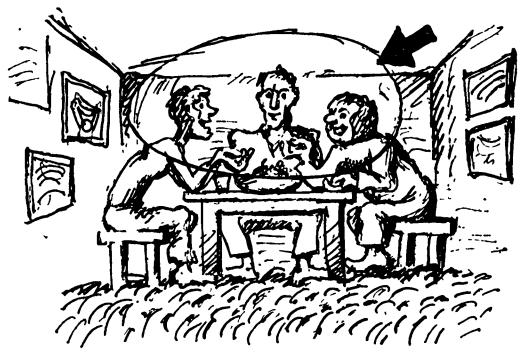
Деталь, создающая климат, может и не принимать участия в движении конфликта фильма. Ее задача — донести до нас аромат исключительности сцены. Однако в любом случае она требует пристального и конкретного взгляда. Проблема в этом случае заключается в том, чтобы зритель как бы сам увидел эту деталь. Если вы показываете деталь, излучающую климат, достаточно деликатно, зритель получает возможность узнать в ней нечто знакомое, удивляется и радуется своему участию в творческом акте демонстрации фильма.

Но не надо слишком идеализировать зрителя. В сущности зритель видит то, что вы подносите ему прямо под нос, да еще хорошо потрясете перед носом. Только трясти надо изобретательно.

В одном фильме, который снял мой товарищ, я видел в сцене, снятой на горе, как километрах в пяти в долине по дороге проехала машина, поднимая клубы пыли, и эта пыль, появившаяся в кадре крошечным пятном, подчеркнула пространство просторного пейзажа и атмосферу знойного дня. Границы кадра как будто раздвинулись. «Как удачно вписался этот грузовик в кадр, — сказал я ему, — случайно, поди?» «Какая к черту случайность? — обиделся режиссер. — Я полдня добивался, чтобы он проехал точно по кадру».

Расскажу об одной ошибке, связанной с выявлением климата сцены. В фильме «Гори, гори, моя звезда» в доме художника Федора все

стены разрисованы деревьями и увешаны картинами. Это хорошо видно, потому что картины висят на уровне человеческого лица. Но никто не обращает внимания на то, что пол этой комнаты покрыт сочной зеленой травой, причем трава не постелена, а выросла, как на



лугу. Мы снимали эту сцену зимой. Для сцены в оранжерее была специально выращена молодая травка в ящиках. Мы уставили этими ящиками весь пол, и все, кто входил в декорацию, с удивлением видели зеленый лужок вместо пола. Маленькая поэтическая странность. Из-за этого удивления случайных зрителей я потерял бдительность. Мне казалось, что и в кадре трава будет радовать зрителей, только не надо показывать ее слишком назойливо, чтобы не

было претенциозности. Но оказалось, что никто ее не заметил, все следили за лицами героев. Когда происходит съемка общего плана и актеры сидят в кадре с ногами, все зрительское внимание привлекают лица и жестикулирующие руки.

Надо было придумать коротенькую мизансцену, которая позволила бы ощутить аромат прикосновения босых ног к свежей траве. Что-то придумать совсем пустяковое. Я этого не сделал и потерял одну из деталей, которая могла бы создать климат исключительности в этой странной комнате.

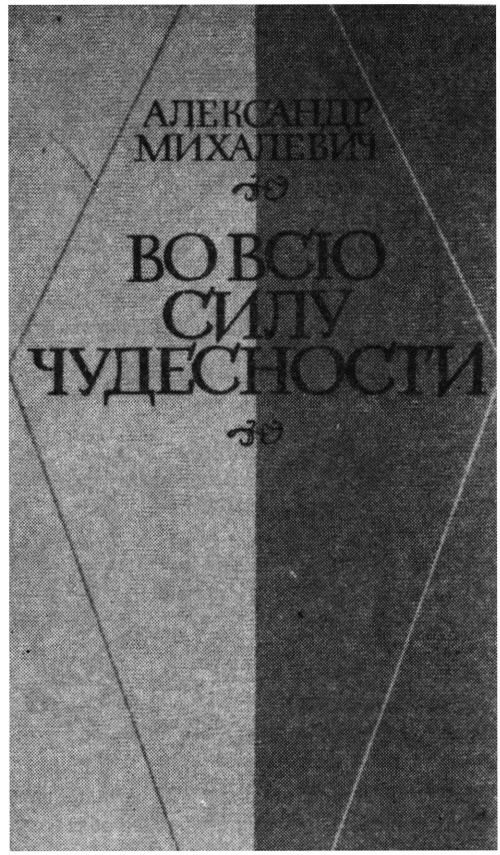
Важно не только придумать деталь, важно суметь в нее вглядеться, причем не обязательно выпячивать деталь на первый план.

В фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» одна из сцен происходит на недостроенном корабле. Это бал. Радостная сцена, и мне хотелось, чтобы в ней ощущался климат свежей весенней ночи. Декорация была построена из свежеструганых досок, но выглядела довольно безжизненно. Мы решили, что для ощущения свежести надо развевать по ветру флаги, которые висят вдоль борта корабля. Когда в кино нужен дождь, вы заказываете пожарную машину. Когда нужен ветер, заказываете ветродуй. Это полсамолета на колесах. Со страшным шумом он делает ветер любой силы, вплоть до урагана. Но флаги висят слишком высоко, ветродуй срывает с актеров парики, а до флага струя почти не достает, рассеивается в воздухе. Тогда сообразили другое решение. Принесли два ящика крупных стружек и направили ветродуй на ноги актеров. Стружки разлетались по кораблю и создали ощущение стройки, чего-то свежесделанного, дыхания свежего ветра. Но этого было мало, стружки не долетали до лиц, а в основном-то мы снимаем лица актеров. Тогда на уровне лиц мы повесили много фонарей без стекол и зажгли в них масляные плошки. Колеблющийся на ветру огонь создал нужный нам климат свежести. Сделай мы это при жизни Петра, всю съемочную группу запороли бы насмерть: строжайше было запрещено на верфи зажигать огонь внутри судна. Наша декорация загоралась дважды. Но никто из зрителей об этом не догадался. Кроме того, когда возникает художественный образ, он снимает несоответствие буквальному правдоподобию. А климат свежего ветра, созданный двумя деталями, проник в декорацию. Причем самих деталей никто не замечает, они будто растворились в эпизоде, оживив его.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

С января 1982 года цена за экземпляр нашего журнала устанавливается в размере 1 руб. 30 коп. Это связано с увеличением стоимости бумаги для печати, затрат на полиграфическое исполнение и доставку журнала подписчикам.

Стоимость годовой подписки 15 руб. 60 коп.



Тимофей Левчук

Публицист остается в строю

В посмертный сборник Александра Владимировича Михалевича «Во всю силу чудесности»[1] вошли его лучшие статьи о кинематографе, написанные в 1964—1972 годы. Каждая из них памятна. Многие из них в свое время были подлинными событиями нашей кинокритики и яркими явлениями советской публицистики. И вот они снова пришли к читателю. Вновь звучит обращенное к кинематографистам и к зрителям страстное партийное слово замечательного публициста, талантливого критика, требовательного нашего советчика, доброжелательного и взыскательного друга.

Творчество Александра Михалевича отличалось боевым, наступательным характером. В этом еще раз убеждаешься, читая его статьи, написанные словно сегодня — и даже с опережением сегодняшнего дня. Как верно заметил В. Кудин в предисловии к сборнику, кинопублицистика А. Михалевича успешно выдерживает испытание временем.

Я пишу не рецензию на книгу: чтение сборника так меня взволновало, что возникла потребность поделиться на страницах журнала (членом редколлегии которого А. Михалевич был многие годы) некоторыми мыслями о проблемах, остро и горячо поставленных литератором-коммунистом.

Начать, однако, хочется с того, что на меня — думаю, и на других читателей тоже — подействовало особенно сильно — с цельности личности писателя. Я принадлежал к числу его друзей и могу свидетельствовать, что цельность была самой яркой чертой замечательного публициста, которая проявлялась буквально во всем, что он говорил, делал, писал. Верный заветам ленинской жур-

[1] Михалевич Александр. Во всю силу чудесности. Сборник статей. Составитель А. Р. Юр. Киев, «Мистецтво». 1980. (Ссылки на настоящее издание даются в тексте.)

налистской школы, А. Михалевич никогда не отделял слово от дела, творчество — от повседневных профессиональных обязанностей. Он был един в своем призвании гражданина, писателя-трибуна и художественного критика. Отсюда, конечно, его серьезное, ответственное отношение к своему выношенному, выстраданному, тщательно обдуманному слову и к своему общественному делу, отсюда — интерес публициста к кинематографу, внимание к его судьбе.

В статье, опубликованной в 1964 году и давшей название сборнику, А. Михалевич писал: «Что до меня, то признаюсь со всей искренностью, что особенно в последнее время во всех своих поездках, встречах, размышлениях над письмами, особенно над письмами молодежи, я, как говорится, почти физически ощущаю потребность того, чтобы именно кино, его неограниченно чудесная сила тесно соприкоснулись, по-своему проникла во все наши современные заботы, проблемы, споры» (с. 17). Способствовать такому проникновению стало одной из первоочередных задач писателя. Для ее решения он не жалел сил, его выступления, всегда полные энергии, страсти, мысли, никого не оставляли равнодушными. Его статьи актуальны и сегодня. Он всегда отстаивал принципиальную позицию Коммунистической партии в вопросах идейности и мастерства, сформулированную в программных партийных документах. Они были для А. Михалевича руководством к действию.

«...Разве не должны мы сегодня еще больше обострить стремление к подлинному совершенству наших кинофильмов?» — писал он.

«Давайте до конца додумаем: разве не бывает, не возникает еще подчас в кинематографии подобная перегородка с устрашающей подписью: «Не очень-то критиковать! Современная тема! Тема труда!»

А не вернее ли было бы действовать по другому принципу: раз нужная, святая современная тема — особенно добросовестно и дальновидно отдай должное тому, что волнует, привлекает в произведении, и особенно старательно поразмышляй — чего недоделал, недоговорил художник, какие голоса жизни он не услышал» (с. 17—18).

На серьезность этой общей для нашего искусства проблемы еще раз указал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXVI съезду партии, подчеркнув, как важно добиться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи.

Вот еще красноречивый пример созвучия одной из любимых мыслей А. Михалевича тому, на что постоянно обращает наше внимание партия и чем все больше живет наша кинокритика, установившая столь необходимый союз с киносоциологией. В статье «Новый зритель — не абстракция» из цикла «О внутренней зрелости художника» (1972) читаем: «...достижение художником зрелости или отдельных существенных успехов на пути к ней отнюдь не означает какого-то выравнивания, нивелировки, усреднения талантов, а, наоборот, только разительно обогащает, ярко расцвечивает палитру советского искусства, делает особенно щедрым ее спектр. И то, как произведение живет в народе, подчас способно существенно обогатить профессионально-критическое восприятие его, иногда поправить оценки — хватило бы для этого нашего добросовестного внимания!» (с. 160—161). К этой мысли писатель возвращался не раз, обдумывая сложнейшую проблему — «то, как произведение живет в народе» и в профессионально-критическом восприятии и как соотносятся эти два явления. Очень важная сторона кинопроцесса! А. Михалевич был прав, ни на минуту не выпуская ее из поля зрения. Автор сборника часто спорит — и с нами, практиками, создателями фильмов, и с критиками, и со зрителями: поиск истины был ему всего дороже в писательстве, возможность прямо и до конца откровенно высказать свое мнение ставил он превыше всего, а убеждать читателя считал основной своей целью. Но всегда в спорах, возражая, доказывая, утверждая, А. Михалевич исходил из глубочайшего убеждения в том, что «только истинные, смелые рыцари

человечности могут рассчитывать на большой народный успех в кино...» (с. 40). Рыцари человечности — хорошо сказано, не правда ли? В каждом художнике хотел он видеть такого рыцаря и не уставал повторять, что внутренняя зрелость каждого из них — один из вернейших залогов богатства многонационального советского экрана.

В ставшей знаменитой статье «Да, изменяться» (1970) — она вызвала широкий и долгий резонанс — мы находим очень важное высказывание: «Наша динамичная жизнь требует изменяющихся, развивающихся, динамичных людей. «День не подумаешь — отстанешь», — часто слышу от одного знакомого председателя колхоза. Но эти изменения не имеют ничего общего с потерей, изменой главным принципам, с этаким конъюнктурным болтанием и кипением на поверхности жизни. Изменения, которые я имею в виду, — это упорное восхождение человека к идеалу, к нравственным высотам, вопреки запутанности условий быта, ошибкам, иногда тяжелым и обидным падениям, потерям» (с. 52). Эти слова многое объясняют в самом А. Михалевиче: он принадлежал именно к таким развивающимся, динамичным людям. Берусь без колебаний утверждать, что в этом одна из причин особой действенности его публицистики, не только убедительности, но и эмоциональной заразительности его аргументов.

«Сергей Эйзенштейн когда-то говорил о «прометеевой задаче» нашего кино, — размышлял А. Михалевич. — И как он был прав! Он указывал, что «из бездонного кладезя возможностей кинематографа реализованы лишь крохи». И трезвое сознание того, что наша советская кинематография, при всех ее успехах, сегодня находится еще в большом долгу у народа, должно не покидать наших мастеров. Партия не устает звать к созданию действительно значительных, высокоидейных и художественно совершенных произведений, достойных всенародной любви. Само наше время, вся обстановка нашей жизни говорят: можно и нужно быстрее платить по этому счету!» (с. 50).

Для партийного публициста слова «наше время», которые мы часто произносим мимоходом, были всегда полны глубокого смысла: именно с движением истории сопоставлял А. Михалевич развитие кинематографа. Серьезная, ответственная мера! Мельчить ее он ни за что не соглашался. О каких бы фильмах ни шла у него речь, она всегда шла по большому счету. Перечитаем, что писал А. Михалевич и о таких значительных явлениях, как «Твой современник» Ю. Райзмана, «Люди и звери» и «Журналист» С. Герасимова, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Дорогой мой человек» И. Хейфица, «Председатель» А. Салтыкова, «Мне 20 лет» М. Хуциева, «Начало» Г. Панфилова, «Комиссары» Н. Мащенко, и о лентах, которые мы относим к «репертуару»: всегда — бескомпромиссная требовательность к идейному содержанию и к художественной форме кинокартин. Вполне закономерно, что столько взволнованных страниц посвятил А. Михалевич любимому своему фильму — «Чапаев». Шедевр братьев Васильевых был для критика образцом, точкой отсчета, критерием оценок.

«Только придя к новым обобщениям новой действительности, — писал критик, — мы окажемся способными переспорить наших идейных противников, переспорить духовное и психологическое сопротивление старого мира.

Только это подводит наших художников и философов к открытиям, действительно значительным и великим.

Нас окружает много косного, мутного, горького. Страшен, например, в человеке, в его характере этакий союз кулака и хлюпика, — а ведь встречаемся с таким, — но нас окружают и люди действительно удивительные.

Нельзя недооценивать значение этих «живых моделей» новой личности, нельзя оказаться бездумным перед уроками, философскими уроками жизней, простертых по нашему удивительному веку» (с. 110).

Эти «живые модели» новой личности он находил среди современников и среди людей недавнего прошлого. В статье «Во всю силу чудесности» он нарисовал яркие портреты Марии Федоровны Андреевой, великих

ученых Менделеева и Заболотного, горячо убеждая поставить о них фильмы. В открытом письме Сергею Бондарчуку А. Михалевич говорил о том, с какой радостью он узнал о намерении режиссера ставить картину о Джоне Риде. Американский революционный писатель был одним из любимых исторических героев Александра Владимировича, и с каким нетерпением ждал бы он выхода на экран фильма, над которым сейчас идет работа! Не забудем еще один совет А. Михалевича — экранизировать «Клима Самгина». Не раз говорил он о том, что украинское кино в долгу перед Юрием Михайловичем Коцюбинским, одним из великанов ленинской гвардии, пламенным большевиком-интернационалистом. Именно по совету нашего друга мы с кинодраматургом Александром Левадой решились взяться за фильм о Юрии Коцюбинском.

Критик видел кинопроцесс в целом. Не боялся ответственности, которую налагают четкие оценки общего состояния нашей кинематографии. Не прятался за расплывчатые пожелания.

«Я убежден, — писал он, — приходит другое кино, которое не только развлекает человека, сочувствует человеку, иллюстрирует жизнь, не только тревожит совесть, не только обнажает противоречия, но и более активно подставляет плечо под все мучающее человека, нерешенное — приходит разрешительное кино, мобилизующее людей для действия, для реального обновления мира. Этот путь уже застолблен лучшими лентами советских мастеров. Но сколько еще предстоит сделать, не теряя времени» (с. 178). Вот главная забота кинопублициста — забота о будущем, о выборе верного направления, о том, чтобы создать все необходимые условия для плодотворного развития «разрешительного кино». Думается, эту формулу мы должны взять себе на вооружение: в ней — богатое историческое содержание.

Нужно «энергично наращивать духовную силу нашего кино» (с. 180), — развивал свою мысль писатель, — а для этого «нужно взять новые идейные высоты. (...) Человек, народ — в философии, в жизни, в кино, — вот через какую цепь нужно пропустить нашу коллективную мысль и индивидуальный поиск» (с. 181).

В своей деятельности А. Михалевич исходил из идей Ленина. Вождь Октября был в центре сознания писателя. Так, в юбилейные довженковские дни А. Михалевич пишет статью о том, «как жил в душе этого могучего и оригинального художника Владимир Ильич Ленин» (с. 11). В статье «Эстетические парадоксы» (1970) мы находим прекрасно выраженную глубокую мысль: для советского художника «объективным законом существования» является «внутреннее сближение с Лениным» (с. 183). Эта мысль никогда не утратит своей актуальности! Как и другая, тоже прямо связанная с Лениным: «Огромный вопрос для всех искусств — овладение эстетикой Горького. (...) Без Горького — его громадного опыта — нельзя вести спор о человеке» (с. 109).

А в этом споре наше кино участвует ежедневно, ежечасно. Мы иногда об этом словно забываем, ближайшие проблемы нас захватывают с головой, а вот А. Михалевич всегда помнил о главном в нашей работе. Поэтому и судил о ней с позиций высоких, понимая, что нельзя за текучкой повседневных забот терять общую для всего советского кино сверхзадачу.

«Фильмов делается у нас много, — писал критик, — есть фильмы хорошие, поиски интересные, а вот все время такое ощущение, что запаздываем с главными фильмами. Самыми нужными, серьезными художественными обобщениями...» (с. 182). Разве и сегодня не запаздываем, несмотря на бесспорные наши успехи? Разве и сегодня не подстерегает нас опасность самодовольства, самоуспокоенности? Своевременно и остро звучат слова публициста о воспитательной силе кино, и не случайно он вновь и вновь обращается к Довженко: «Сегодня надо больше мыслить в своем искусстве, — говорил Довженко, — это наша обязанность, наше право и наше преимущество перед всеми кинематографистами мира» (с. 17—18).

Таким же боевым и актуальным, как и

довженковское, было для А. Михалевича творчество Сергея Эйзенштейна, которое он изучал всерьез и из которого многое почерпнул. Мы, киевляне, помним, сколько энергии вложил писатель в организацию Всесоюзной научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения автора «Броненосца «Потемкин» и «Неравнодушной природы». Нам памятно яркое выступление Александра Владимировича на этой конференции: публицист и критик показал себя знатоком сложных теоретических проблем. При этом подчеркну, что они всегда связывались у него с насущными задачами кинематографической практики. А размышляя о том, что в них эстетическое всегда связано с идейным, политическим, А. Михалевич приходит к выводам философского характера.

«В искусстве подводит надежда на «верняк», — писал он, — стремление легко сыграть на теме, на конъюнктуре и т. д. Жизнь идет противоречиями, — с афористической силой формулировал Ленин в одном из писем Горькому. Эта замечательная мысль великого диалектика, которую все мы обязаны научиться додумывать в практической, творческой работе, чтобы смотреть в глаза противоречиям, не заслоняться от них, владеть ключом классового подхода для научного вскрытия и успешного разрешения противоречий. (...)

Философская закалка и культура — вот что более всего выступает на первый план, и прежде всего это неумолимое требование к кинокритике, киноведению.

Время требует величайшей силы от советского кино» (с. 172).

Критика способна умножать эту силу, особенно если она выступает в союзе и с теорией, и с публицистикой. Творчество А. Михалевича доказывает это с непреложной наглядностью. Поэтому оно заслуживает внимательного анализа.

А. Михалевич не случайно много думал о роли критики в кинопроцессе и в формировании общественного мнения.

«Работа кинокритика проходит в трудных условиях.

Есть такие сановные и мэтровские привычки — не очень считаться с честным, выношенным критическим словом.

Есть невежественные, иногда исходящие от лиц со степенями и званиями, недобросовестные атаки на критику — бывает и такое... (...)

При этом какой критерий требовательности должен утвердиться в нашей среде?

Я убежден, что и по самой специфике кино, и по самой сути ленинского определения кино как самого важного из искусств кинокритика в духовной жизни не меньше значит, чем само кино...

Что же может нас сделать сильнее, что же может помочь нам так воздействовать на кинопроцесс, чтобы кино в 70-е годы и до конца века совершило тот подвиг, к которому оно призвано?» (с. 120).

Вопрос не риторический. Давал на него свой ответ автор сборника, дает и современная критика, живым явлением которой остается страстное и убежденное слово критика-публициста.

А. Михалевич никогда не отрывал — и это очень важно — многонациональную советскую кинематографию от мирового кинопроцесса, напротив, всегда рассматривал ее в свете классовой, идеологической борьбы, которая идет на мировой арене между социализмом и капитализмом. Сегодня, в условиях резкого обострения этой борьбы, значение нашей воинствующей кинопублицистики особенно велико, и вклад А. Михалевича в нее не стареет.

Буржуазному кинематографу А. Михалевич уделял пристальное внимание. Отмечал все ценное, что есть в творчестве киномастеров-гуманистов капиталистических стран — Антониони, Бергмана, Феллини, Куросавы и многих других. Не замалчивал их слабости. И всю силу своего слова, свою иронию, свое негодование обрушивал на явную или замаскированную буржуазность в зарубежном кино. Ее он умел распознать безошибочно. При этом А. Михалевич четко формулировал свою позицию и выступал, что называется, с открытым забралом.

Вот одно из его характерных высказыва-

ний: «Когда смотришь подряд много фильмов буржуазных стран, не можешь не задуматься и над тем, какие методические атаки ведутся в этих странах на семью, на достоинство женщин, на чувство стыда, как упорно насаждается разврат, постельное «искусство», рафинированное скотство, охотно «поделились бы» всем этим зарубежные «друзья» с нами...

Нетрудно в этих моих словах увидеть признаки чуть ли не ханжества, легче закрывать глаза на эти явления, легче в каждой зарубежной картине, мягко говоря, злоупотребляющей сексом, усматривать... иронию, высмеивание или даже чуть ли не разоблачение буржуазных нравов или сводить дело к искусному исполнению ролей...

Давайте воевать с ханжами всякого рода, они действительно невыносимы. Но почему же из мещанской боязни быть обвиненным без действительных оснований в ханжестве, в отсталости от века мы должны забывать то, что содержалось хотя бы в беседах Ленина с Кларой Цеткин, с Инессой Арманд на эти темы, что вошло в наш уклад, что помогает движению к коммунизму?» (с. 45—46).

В анализе противоречий буржуазного кино у А. Михалевича надежный компас — марксистско-ленинская философия, социология и эстетика, весь опыт советского искусствоведения. Критик-публицист не раз подчеркивал основополагающее значение классового подхода к явлениям культуры и искусства.

«Вопрос о классовых критериях в нашей работе сегодня один из центральных, — писал он. — Это не может быть общей, стертой, повисающей в воздухе фразой» (с. 100).

Это написано в 1969 году и, как видим, не только не устарело, но приобрело особую остроту и актуальность. То же самое можно сказать о каждой статье сборника. Читаешь его — и все время кажется, что держишь в руках только что полученный свежий номер газеты или журнала. Есть ли более высокая награда для публициста, чье творчество всегда связано со злобой дня, с проблемами сугубо современными?

Перечитаем уже цитированную статью 1969 года «Умножать духовную силу человека. (Некоторые мысли о кинопроцессе)». Образец публицистики, поднятой до уровня большой литературы, как справедливо отметил в своем предисловии В. Кудин. Широта взгляда. Глубина мысли. Точность анализа. Неопровержимость выводов. Простота языка. Отточенность стиля. Насыщенность проблематики. Почти каждую страницу хочется цитировать. Вот одно из важнейших мест:

«Известно, что в западном кино, среди лидеров, есть большие мастера, у которых надо и чему-то учиться, но только не философии. (...) В философском отношении это нам не помощники в создании новых «Чапаевых». В философском отношении между этими западными мастерами и нашими Довженко, Эйзенштейном, Васильевыми — пропасть. И это надо отчетливо осознать» (с. 108).

Вижу, что много цитирую. Но ведь я предупредил, что пишу не рецензию; хочется почаще давать слово самому автору. Помню его последнее публичное выступление — на конференции Союза кинематографистов. Александр Владимирович был уже тяжело болен и знал, что дни его сочтены. Но он пришел к своим друзьям и коллегам. С трудом поднялся он на трибуну, с трудом начал говорить — и постепенно увлекся, загорелся, голос его окреп и вновь зазвучал молодо и твердо, — мы узнали прежнего Михалевича! Очень хочется, чтобы его узнало и новое поколение, входящее в наш кинематограф, чтобы книги пламенного публициста всегда были на рабочем столе и киноведа, и режиссера, и сценариста, и актера. Ибо очень многое в них сказано важного о времени и об искусстве.

«...Время неумолимо размежевывает жизненные, классовые позиции художников, — напоминал А. Михалевич. — Есть бывший американский киноактер Рейган, ставший одним из самых реакционных губернаторов в США, заточивший в тюрьму Анджелу Дэвис. И есть мужественная американская киноактриса Джейн Фонда...» (с. 174). И переходил к размышлениям о самом главном — о партийности советского искусства, о его народ-

ности и демократизме, о его великой исторической миссии. «Позвольте сказать со всей убежденностью: есть проклятие нехудожественности, о котором так верно и энергично говорил еще Воровский. Ни на минуту не забудем о профессионализме.

И есть проклятие аполитичности, беспартийности, провинциального эстетства, иногда коренящегося и в столичных храмах искусства, и это может быть результатом социального или философского невежества, моды, дарами данайцев, результатом шараханья из крайности в крайность, лености ума, неумной лести молодежи, реакции на бессмысленную жвачку прописных истин, деревянные методы руководства» (с. 183). Как точно сказано, с какой серьезностью и ответственностью! Как много надо было пережить и продумать, чтобы найти эти слова! Поэтому А. Михалевич имел моральное право говорить о «совести публициста», которая побуждает требовать повторения чуда «Чапаева» — то есть завоевания нашим киноискусством все новых и новых высот.

И сегодня нас это волнует больше всего. Особенно ясно осознаем мы, советские художники, свою всемирно-историческую ответственность, обдумывая материалы XXVI съезда Коммунистической партии, в которых современные задачи и перспективы развития социалистического искусства определены с исчерпывающей полнотой, глубиной и четкостью.

Читая и перечитывая книгу Александра Михалевича, думаешь с благодарностью о том, как много он успел сделать для сегодняшнего дня и для завтрашнего, как плодотворно трудился, как далеко вперед смотрел, убежденный в том, что «...кинопублицистика не может быть сколько-нибудь созерцательной или поверхностной, односторонней, — она обязана ковать новую веру в наше дело и новую активность» (с. 132). Отнесем эти слова и к себе, к своей работе в искусстве.

Киев

Ольга Сергина

Слово — всегда действие

Еще до выхода книги А. Трошина[1] можно было предугадать тот живой интерес, который она вызовет у читателей. Мало у нас исследований, посвященных мастерам кино социалистических стран.

Небольшая по объему, книга эта — первая попытка творческого портрета одного из крупнейших представителей венгерской режиссуры Андраша Ковача. Вот уже почти двадцать лет работает он в кино, и с того самого времени, когда вышел, вызвав целую бурю откликов, его знаменитый документальный фильм-репортаж «Трудные люди» (1964), его творчество неизменно вызывает острые споры, служит объектом самого пристального внимания зрителей и критиков.

Творческая натура Андраша Ковача многогранна. В его биографии литература сыграла ничуть не меньшую роль, чем кинематограф.

В прошлом редактор киностудии и профессиональный критик, Ковач, став режиссером, почти неизменно выступает и как автор сценариев своих фильмов. Иногда пишет и критические статьи, теоретически комментируя собственную художественную практику.

Вполне объяснимо поэтому желание А. Трошина «как можно чаще предоставлять слово самому Андрашу Ковачу» (с. 5): книга в изобилии насыщена материалами, которые предоставили автору интервью и статьи режиссера. Работа А. Трошина не носит академически-исследовательский характер, это живой, доступный рассказ о творчестве режиссера, что обусловлено целью издания и спецификой аудитории, на которую рассчитана брошюра.

Но при ориентации на самого широкого чи-

[1] Трошин А. Кинорежиссер Андраш Ковач. М., БПСК, 1979. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

тателя, не специалиста в вопросах киноискусства, автор в то же время стремится не просто рассказать о судьбе режиссера, но проследить его творческую эволюцию. В биографии Ковача критика интересуют не только те обстоятельства, которые могут помочь понять, почему Ковач решил стать режиссером или как он стал им. Более важными для А. Трошина оказываются факторы общественного и художественного порядка. Они-то и обусловили основные черты кинематографа Ковача — «социологичность», аналитичность в подходе к жизненному материалу, документальность стиля.

Еще в юности Андраш Ковач знакомится с литературой так называемого «социографического» направления, оказавшей огромное влияние на идеологическую атмосферу довоенной Венгрии. Лучшие представители этой писательской школы, такие, как Имре Ковач, Дюла Ийеш, Жигмонд Ременик, Петер Вереш, смело говорили о наболевших социальных вопросах, воспроизводя картины тяжелой жизни трудового народа. Поиск, который велся писателями этого направления, заключался не только в последовательном освоении жизненного материала, практически не освещавшегося ранее в венгерской литературе, но и в выборе новых художественных форм. Для «социографической» литературы одинаково характерно активное обращение к документу, факту, репортажу и использованию лирико-исповедальных, эссеистских стилевых форм. Книги писателей-социографов, по признанию самого режиссера, оказали на него решающее воздействие. В них заключался не только источник позднейшего интереса Ковача к социологии: они во многом как бы являли собой прообраз тех кинематографических форм, пристрастие к которым позднее будет питать режиссер.

Не менее важным А. Трошин считает и тот факт, что кинематографическому дебюту Андраша Ковача предшествовала его шестилетняя (1950—1957) редакторская деятельность в сценарном отделе студии художественных фильмов «Гунния». Отсюда — такая особенность Ковача, как его повышенное внимание к литературной основе фильма, особое значение, которое придается в нем диалогу.

И, наконец, формированию Ковача как режиссера способствовали методы документальной съемки, которые на рубеже 60-х годов возникли и распространились в мировом кинематографе, получив название «синема-верите». Познакомившись с фильмами крупнейших представителей этого направления — кинорежиссеров К. Маркера, Р. Линкока, Ж. Руша (в свою очередь, находившихся под влиянием творчества советских кинодокументалистов 20-х годов — особенно Дзиги Вертова), Ковач мог оценить, как камера в их руках, запечатлевая окружающий мир, способна непосредственно выражать к нему свое отношение. «В этих лентах, — пишет А. Трошин, — было что-то от дорогих Ковачу с юности литературных социографий, а главное, они вдохновили

его перенести чуть дальше границы собственного поиска, показали, сколь разнообразен и гибок в своих средствах кинематографический язык» (с. 12).

Впрочем, не стоит забывать, что формирование стиля Ковача, обозначившееся в его фильме «Трудные люди», произошло в середине 60-х годов. Между тем еще в начале этого десятилетия им были поставлены три картины — «Ливень», «Пештские крыши» и «Осенняя божья звезда»; созданные по законам традиционной кинодрамы, они резко отличаются от того, что впоследствии станет делать режиссер.

А. Трошин справедливо считает, что, несмотря на наличие в них общих для всего творчества Ковача мотивов, фильмы эти все же не характерны для режиссера. Однако объясняет он это тем, что «поздно начавший режиссер, с его пиететом перед литературой вообще и перед сценарием в частности, не рискнул смелее проявить себя в первых постановках и уступил расхожим канонам привычного повествовательного кинематографа» (с. 10). Верно ли это? Выходит, что и тогда, в начальный период своей работы, до «Трудных людей», Ковач уже существовал как режиссер со своим особым творческим почерком, со своей характерной манерой, но «не рискнул смелее проявить себя». Противоречивость такого утверждения станет очевидной, как только мы зададим вопрос: а мог ли он в то время снимать иначе?

На рубеже 60-х годов в кинематографе Венгрии, как и целого ряда других стран, уже обозначились важные художественные сдвиги, которые в известной мере были связаны с новациями в кино документальном. Этот процесс к тому времени, когда Андраш Ковач приступил к постановке первых фильмов, только начинался. На созданной специально для выпускников режиссерского факультета киностудии имени Белы Балаша молодежь экспериментировала пока лишь на уровне короткометражек, используя становившиеся все более популярными новые методы — спонтанную съемку, прямой репортаж, интервью.

Эксперименты документалистики были частью новаторских поисков венгерского кино в целом: они выдвигали новые принципы подхода к действительности, изживали штампы, бытовавшие в кинодраматургии, что послужило основой взлета, который в середине 60-х годов пережило венгерское кино.

«Новой венгерской волной» окрестила это явление мировая критика, имея в виду прежде всего такие фильмы, как «Без надежды» и «Тишина и крик» М. Янчо, «Двадцать часов» З. Фабри, «Десять тысяч солнц» Ф. Коши, «Отец» И. Сабо. В этом же списке мы видим и картины А. Ковача «Трудные люди» и «Холодные дни» (в советском прокате — «Облава в январе»).

А. Трошин подчеркивает преемственность «Холодных дней» от документальной ленты «Трудные люди». И впоследствии между игровым и документальным кино, отмечает критик, у Ковача не будет существовать резких разграничений. Из всех режиссеров, пришедших в венгерской кинематограф в 60-е годы, Андраш Ковач сохранит наибольшую верность документальному методу. Документалистика останется для него «камертоном художественной правды и лабораторией стиля» (с. 18).

Одно из достоинств книги состоит в том, что автор стремится представить фильмы Андраша Ковача в их взаимосвязи. Он ищет общие для них мотивы, показывает, как режиссер от фильма к фильму варьирует определенный тип общественной ситуации, проигрывает в разных сюжетах постоянный комплекс идей.

«В зеркале истории» — так озаглавил А. Трошин раздел, в котором рассказывается о фильмах Ковача, поставленных на историческом материале. Автор подчеркивает их главную особенность: обращаясь к истории, Ковач не стремится к простой реконструкции событий, а хочет разобраться в существенных связях прошлого и настоящего.

В середине 60-х годов такой подход к отечественной истории стал принципиальным для целого ряда режиссеров. Подвергая в своих фильмах критическому осмыслению национальное прошлое, они, говоря словами самого Ковача, делали это «не для того, чтобы дегe-

ронизировать историю или разрушать привычные представления, а для того, чтобы поднять уровень национального самосознания, освободить его от романтических, идеализирующих черт» (с. 33). Такой подход, считает А. Трошин, сохраняется у Ковача впоследствии. Все его ленты на исторические темы — «Холодные дни» (1966), «На венгерской равнине» (1973), «С завязанными глазами» (1974), анализирующие типологическую ситуацию «человека на переломах истории», связаны с тем, что режиссер глубоко исследует взаимоотношения прошлого и настоящего. На историческом материале, не модернизируя его, Андраш Ковач ставит этико-философские проблемы, далеко выходящие за хронологические и фабульные рамки каждого из названных фильмов.

Анализируя фильмы А. Ковача о современности, А. Трошин приходит к выводу, что режиссера в них занимает круг схожих вопросов, но в их решение вносятся новые акценты. Уже в «Стенах» (в советском прокате — «Дело Ласло Амбруша») — фильме, поставленном вслед за «Холодными днями», возникает неоднозначная ситуация, к которой два героя пытаются подойти по-разному. Один из них выбирает максималистское решение — отказ от дальнейшего действия, другой — в интересах дела — ратует за разумный компромисс.

Вопрос о возможности компромисса настойчиво возникает в каждой картине Ковача. В «Холодных днях» позиция автора на этот счет не оставляла ни тени сомнения. Существуют такие исторические обстоятельства, когда от человека требуется принять твердое решение, потому что любой, даже самый маленький компромисс может привести к невольному соучастию в преступлении. К пониманию этой истины приходил, в конце концов, и герой фильма «На венгерской равнине».

А что же происходит в «Стенах», в фильме о молодежи «Эстафета» (1970), где герои-антагонисты сталкиваются в решении нравственной дилеммы? Как разрешает конфликтную ситуацию сам режиссер?

Такого решения, как оказывается, в фильмах Ковача нередко... просто не существует.

Здесь автор книги и подходит к очень важной стороне кинематографа Ковача.

Фильм-исследование, фильм-диспут, фильм-спор... Со времени выхода на экран «Трудных дней» эти определения прочно вошли в обиход критических исследований об Андраше Ковече. Так говорят, пытаясь с наибольшей точностью определить жанровую специфику фильмов режиссера. Часто здесь имеется в виду то, что картины Ковача представляют собой по сути дела своеобразные идеологические драмы: конфликт в них образуют не столько характеры, сколько позиции людей, и потому, по меткому выражению Льва Аннинского, процитированному А. Трошиным, в природе конфликта у Ковача заложена «не столько человеческая драма, сколько драма идей, тезисов» (с. 56).

Это свойство кинематографа Ковача отразилось в названии одной из глав книги А. Трошина — «После действия, накануне действия». «Сюжет развивается как бы между событиями, после них или накануне, — пишет в ней А. Трошин, — когда герои оглядываются на прошлое и окружающее, оценивают себя и других, переживают медленно вызревающий психологический и идейный перелом» (с. 63). И поскольку Ковача интересует прежде всего интеллектуальное содержание духовной жизни человека, эта режиссерская цель достигается при помощи средства, в данном случае наиболее подходящего — звучащего с экрана слова. Кинематограф Ковача — это принципиально «разговорное кино».

Но возникает вопрос: значит ли это, что драматургия Ковача лишена действия? По словам А. Трошина, в типичном для А. Ковача фильме «Стены» «диалог равноценен действию». Здесь нужно уточнить, что в картинах венгерского мастера обычное противопоставление слова и действия теряет смысл: диалог у А. Ковача есть действие, слово — поступок.

Это обстоятельство надо учитывать при анализе каждого конкретного фильма. Тогда в «идеологической драме» «На венгерской равнине» смысл финала можно трактовать иначе, чем это делает А. Трошин. Когда главный герой — учитель Зилаи, — обращаясь к своим

революционно настроенным ученикам, говорит: «Я с вами, друзья», то в системе художественных координат А. Ковача это не только слова: они означают, что герой изменил свою первоначальную позицию («надо выждать») и готов к прямому действию.

У Ковача диалог становится действием благодаря той драматургической нагрузке, которую он несет в фильме. Вот почему, очевидно, прав венгерский критик, в целом положительно оценивший книгу А. Трошина, но указавший на то, что в разговоре о Ковече «нужно скорее подчеркнуть те специфические элементы, которые делают очевидным, что для Ковача диалог не вытесняет действие, а сам становится действенным» [2].

Существует еще одно качество, о котором часто говорят в связи с кинематографом Ковача. Это его социологичность, распространяющаяся не только на собственно содержание его картин, но и на программируемый режиссером метод их воздействия на аудиторию. Работа этого мастера над фильмом, как правило, не заканчивается выходом картины на экран. За ним следуют встречи со зрителями, дискуссии, устраиваемые самим Ковачом, обзоры пришедших к нему писем. «Есть ли вообще второй такой режиссер, — пишет А. Трошин, — который сам себе социолог?» (с. 63). К животрепещущим проблемам современности Ковач обращается не для того, чтобы в одиночку идти к решению, а для того, чтобы возбудить к ним общественное внимание, вызвать спор.

Следовало бы, однако, сделать по этому поводу несколько замечаний. Бывает так, что дискуссионность картины связана только с содержанием — с актуальностью затрагиваемых в ней жизненных проблем или спорностью авторской концепции. Так часто бывает и у Ковача. Но в картинах режиссера о современности дискуссионность становится, помимо прочего, свойством самой драматургии фильма. Пожалуй, это и есть именно то качество, которое в одном из своих интервью режиссер назвал открытостью действия. В фильмах с открытым действием зрители приглашаются не только к соразмышлению, но и к духовному, нравственному соучастию. В этом, без сомнения, состоит одно из важнейших достижений социально активного кинематографа Ковача: спор, в который режиссер вовлекает зрителя, не заканчивается, когда на экране вспыхивают слова «конец фильма», а продолжается за пределами картины.

Как уже отмечалось, А. Трошин не ставил своей целью дать основательный и подробный анализ творчества одного из самых крупных венгерских режиссеров и одновременно одного из самых сложных. Его ленты отмечены напряженным и искренним поиском истины, но зачастую противоречивы и требуют внимательного, глубокого, всестороннего изучения. А. Ковач ставит в своих картинах важные проблемы действительности, разрабатывает острые, серьезные конфликты венгерской истории и современности, причем мы не всегда принимаем его позиции безоговорочно. А. Трошин этих сторон творчества режиссера почти не касается. Между тем, кажется, и в популярной брошюре можно было — и, пожалуй, следовало — ввести читателя в круг данной проблематики также.

В книгу А. Трошина не вошел анализ самых последних лент Андраша Ковача — «Хозяин табуна» и «Октябрьское воскресенье». Первая из них только ожидала премьеры, когда автор завершал свою работу. Однако и о фильмах, проанализированных им, разговор вряд ли можно считать законченным. Перед нами, как пишет исследователь, популярный очерк о режиссере, основанный — добавим от себя — на самостоятельном, вдумчивом изучении материала. Небольшой объем книги не позволил представить творчество Ковача в более широком контексте венгерского кино и современного экрана социалистических стран. Это — задача обширного киноведческого исследования. Что же касается работы А. Трошина, то ее выход следует всячески приветствовать. Выпуская брошюры о кинематографиях социалистических стран и об их ведущих мастерах, издательство БПСК делает полезное и важное дело.

[2] Bányai, Gábor. A felelősség értékrendje. — A. Trosin könyve Kovács Andrásról. «Filmkultúra». 80. n. 1, 104 old.

К 80-летию Ю. И. Солнцевой

По велению сердца

Навсегда сохраню в памяти удивительный вечер в Переделкино, когда я впервые познакомился с обаятельными хозяевами дома — Александром Петровичем Довженко и Юлией Ипполитовной Солнцевой. Прошло уже столько лет со времени той встречи, а я все еще живу впечатлением о безграничном таланте Довженко, его удивительном умении изумлять собеседника своим отношением к искусству.

Как велико влияние Довженко на человека, который был рядом с ним всю жизнь! Юлии Ипполитовне Солнцевой, связавшей свою судьбу с кино еще в 20-е годы (вспомним ее прекрасные актерские работы в фильмах «Аэлита» и «Папиросница из Моссельпрома»), выпала счастливая судьба — встретиться с Довженко, быть самым близким другом великого режиссера. Это трудное счастье: пронести через жизнь искреннюю преданность художественным идеалам, завещанным выдающимся мастером советского кино.

Человек удивительной силы воли, Юлия Ипполитовна решилась продолжать работу над фильмом «Поэма о море», сознавая всю меру ответственности, которая ложилась на ее плечи. Но Ю. Солнцева никогда не искала и не ищет легких путей в искусстве, отдавая себя без остатка любимому делу, щедро делясь со зрителями своим восхищением перед личностью и творчеством Довженко.

Помню, как во время съемок «Поэмы о море» Юлия Ипполитовна убежденно, настойчиво повторяла: «Будем снимать по-довженковски». Она, как никто другой, знала, что это значит: «по-довженковски». И для всего коллектива эти слова стали истинной мерой правды и красоты в искусстве и жизни. Наверное, каждый, кто знал Александра Петровича, уже не может не смотреть на мир по-довженковски. Для Юлии Ипполитовны Солнцевой утверждение идей Довженко в кинематографе стало целью жизни. «Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованная Десна», «Незабываемое», «Золотые ворота» — эти фильмы, созданные Ю. Солнцевой по сценариям А. П. Довженко, смогли передать новым поколениям кинозрителей дух довженковского мира.

И до сих пор Юлия Ипполитовна сохраняет молодость таланта, полна сил и вдохновения, одержима творческим беспокойством. Об этом красноречиво говорят ее фильмы, сделанные за последнее время: «Такие высокие горы» и «Мир в трех измерениях». Активная жизненная позиция всегда украшает человека. Юлия Ипполитовна живет активно. Ее волнует все,

что происходит на студии. И это волнение — не по праву члена художественного совета «Мосфильма», а по долгу души.

Дело наше нелегкое и требует полной отдачи физических и умственных сил. Но Юлия Ипполитовна Солнцева, какие бы трудности она ни испытывала, остается бескорыстно преданной искусству.

Пожелаем же ей в дни юбилея побольше здоровья и новых фильмов на радость зрителям!

Гавриил Егиазаров

Верность

Бывали ли вы в украинской степи в тот самый заветный миг ее жизни, когда восходит солнце и подсолнухи поворачиваются к нему своими золоточубыми головами? Если бывали, согласитесь, что красота этой картины, ее внутренний, потаенный смысл уже не существуют вне мира Александра Довженко — в наше зрение навеки впечатаны незабываемые кадры его фильмов (довженковские подсолнухи, быть может, прежде всего), его чувство, мысль, одухотворившие природу.

Из этого мира пришла ко мне и Юлия Ипполитовна Солнцева. Актриса, прославившаяся в свое время исполнением немногих крупных ролей в известнейших фильмах, она больше всего запомнилась мне в крошечной роли сестры Василя в «Земле». Что-то воистину ренессансное предстало на экране в прекрасном ее лице, в фигуре, так дивно и гармонично изваянной природой. И что-то ласковое, светящееся радостью и грустью жизни одновременно, до самого донышка пропитанное соками ее бессмертной материи, вдохновенным гимном которой явилась довженковская «Земля».

Вот так органично и просто вписалась Солнцева в мир Довженко, словно бы выросла посреди него, взращенная, взлелеянная заботливыми руками его творца. И человек, бывший центром этой вселенной, стал и ее солнцем, к которому тянулась она: в самой фамилии ее вдруг открывалось сокровенное, кажется, самой жизнью запрограммированное содержание.

После «Земли» был еще долгий, славный и счастливый труд в кино — Довженко говорил с целым миром, говорил вдохновенно, приподнято и окрыленно, но крылья его фантазии всегда касались земли, грешной и прекрасной людской земли, припадая к ней, вновь и вновь отталкиваясь от нее ввысь. На этой земле и стояла Солнцева, всю себя отдавая титанической работе великого художника, растворяясь в его делах и помыслах. И когда не стало самого Довженко, когда угас могучий светильник его фантазии, его любви к людям, она не могла сделать иначе, чем так, как сделала. Благодаря Солнцевой обрели экранную плоть не поставленные великим режиссером сценарии, его дерзкие замыслы. Невозможно не удивиться этому подвижничеству, этому великому подвигу души, не пожелавшей изменить взрастившему ее миру.

Это чувство не раз переполняло и меня, тем более что я хорошо знаю Юлию Ипполитовну, горжусь дружбой с ней. Неоднократно приходилось быть свидетелем того, сколь велика и значительна ее целеустремленность, воля во всем том, что касается судьбы наследия Довженко, памяти, живой человеческой памяти о нем. Находясь рядом с ней в Яреськах, где когда-то, уже более полувека назад, снималась «Земля», или на родине Довженко в Сосницах, я начинал особенно ясно понимать ту огромную роль, которую она играет в деле пропаганды его творчества среди самых широких народных масс, в самом расширении многообразия форм и средств увековечивания памяти о нем. Память — это ведь наш общий духовный труд, и было бы легкомысленно полагать, что она сохраняется сама по себе.

За этот труд души, который так существенно проявляет себя в обогащении нашей национальной культуры, мы, украинские кинематографисты, низко кланяемся вам, дорогая Юлия Ипполитовна, желаем счастья и удачи в исполнении новых и новых замыслов.

Николай Мащенко

Киев

Игорь Ицков

«Краков-81»: впечатления и вопросы

Передо мной — десять блокнотов. В них исписаны обе половины каждого листка — то обстоятельно, подробно, то торопливо, сбивающимся почерком — в полутемном зале, при свете миниатюрного фонарика.

Десять блокнотов — десять дней пребывания в Польской Народной Республике, в Кракове, на XXI Всепольском и XVIII Международном фестивалях короткометражных фильмов.

...Роман Лазаревич Кармен, помнится, любил повторять: «Не ленитесь, встаньте засветло — вспомните, передиктуйте, запишите по утренней памяти все, что произошло накануне. Не упускайте подробности, детали, штрихи». И вот я вновь и вновь перелистываю краковские блокноты.

Оговорюсь заранее: ни в коей мере эти заметки не претендуют на анализ сложных и противоречивых процессов в жизни Народной Польши, в ее кинематографе. Это всего лишь непосредственные впечатления от того, что мы, члены советской делегации кинематографистов, увидели летом 1981 года в Польше — в жизни и на экране.

Прогулка по Кракову (из записей 30 мая)

... Вчера был очень длинный день — летели в Варшаву, побывали в нашем посольстве. Дождь лил не переставая... Пять часов в поезде до Кракова; после всех хлопот с устройством улеглись далеко за полночь. Проснулся рано, еще не было и семи.

Удивительно красив Краков — очень древний и очень южный, с зеленым плющом, оплетающим величественные каменные фасады. Сегодня хоронят главу католической церкви Польши — кардинала Вышинского. Везде знаки траура: бело-красные полотнища приспущены на флагштоках, свисают из окон. В витринах магазинов выставлены портреты кардинала.

Улицы вроде бы еще безлюдны, магазины не открыты, но у молочной лавки — очередь. Рядом еще одна — в ней женщины неторопливо проверяют листки с фиолетовыми штампами и печатями — карточки на мясо, масло, сахар... Очереди невеселые, тихие, молчаливые.

...Скромные плакаты Краковских фестивалей — пытливый зрачок в обрамлении кинопленки; красный шрифт эмблемы Всепольского киносмотра и голубой — международного. Наверное, лишь я так внимательно рассматриваю уличные стенды — прохожие почти не обращают на них внимания — присмотрелись, примелькалось... А я вглядываюсь в «визитные карточки» последних месяцев — к стенам домов, к витринам. Прямо к уличным столбам, к театральным афишам прилеплено множество листков. Иные из них висят уже давно: бумага пожелтела, пожухла. Внизу на всех — подпись, фирменный знак: «Солидарность».

Поднимаюсь по узким улочкам старого города к Ягеллонскому университету. Присматриваюсь к отлично с полиграфической точки зрения выполненной листовке. В ней — требование освободить некоего Маленчука, который сжег повестку, отказался служить в Войске Польском. Авторы листовки вопрошают: «А разве Христос не поступил бы так же?»

За якобы наивной риторикой этого вопроса — опасный политический смысл. Желание толкнуть молодежь на антипатриотический

культ неверия в вооруженные силы польского народа, пробудить нежелание оборонять границы страны, заставить забыть молодежь о многочисленных эмигрантских землячествах, мечтающих об отчуждении при помощи военной силы НАТО исконных польских земель.

В объявлениях, анонсах, афишах, подписанных «Солидарностью», — фразеология, явно позаимствованная из арсенала западной пропаганды. Тут и пресловутый «социализм с человеческим лицом», и мифическая «эпоха польского сталинизма», и многое, многое другое...

На майках и куртках многих молодых людей — портреты лидеров «Солидарности». Юношей и девушек приглашают посетить только что открывшуюся выставку — «первую без цензуры», как ее рекламируют устроители. Во всех материалах выставки — прославление деятелей контрреволюционного подполья и их западных покровителей...

На улицах много машин самых разных марок — от «мерседесов» до вертких, приземистых «польских фиатов». Но они в большинстве стоят — бензина нет...

Марафон на аллее Мицкевича (из записей 1 июня)

Утром в первом номере «Фестивальной газеты» (она издается на польском и английском языках) прочел в статье критика Болеслава Холдыги: «Весьма редко, практически только раз в год, на рубеже мая и июня, короткий фильм в нашей стране оказывается в центре всеобщего внимания... Мы сможем посмотреть 68 наиболее интересных произведений польских кинематографистов, созданных в последние годы, — и все это за каких-нибудь три дня!»

Сегодня утром была проведена лишь пресс-конференция. Выступил один из ветеранов польской документалистики режиссер Богдан Мошицкий. Он спросил, почему к показу допущен фильм режиссера Войцеха Вишневского «Азбучные истины» (иногда его название переводят еще как «Букварь»). По мнению Мошицкого, эта картина «представляет фальшивый образ поляков» и оскорбляет их национальные чувства.

Мы наслышаны об этой картине, сделанной в 1976 году, но никогда прежде не показывавшейся в Польше. Войцех Вишневский скончался весной нынешнего года в возрасте 34 лет; в рамках фестиваля будет показано несколько его фильмов. Один польский режиссер уже сказал мне, что картины Вишневского соберут все призы «Кракова-81»...

Но — не буду забегать вперед...

Итак, как выразился директор фестиваля Петр Соколовский, для участников и гостей подготовлено «особо острое блюдо» — до начала конкурсных просмотров показывается ретроспектива «Рабочий в польском документальном кино». Два десятка каратин, снятых в 1970—1981 годах.

...Только около пяти часов утра мы вышли из главного фестивального зала — кинотеатра «Киев». Не спится. Раскрыл окно и под грохот ранних трамваев начал расшифровывать записи прошедшего дня.

Организаторы фестиваля, как представляется, были не просто озабочены тем, чтобы показать наиболее значительные и характерные, с их точки зрения, картины последнего десятилетия — в выборе фильмов они были подчеркнуто тенденциозны. Ведь если характеризовать программу «Рабочий в польском документальном кино» в целом, то нельзя в первую очередь не обратить внимание на исключительно негативную ее направленность.

Порой казалось, что богатство и разнообразие стилей, художественных манер, операторского и режиссерского поиска и даже изыска, которым всегда отличалось польское документальное кино, были принесены на этот раз в жертву стремлению, к нарочитому до упрощения «суперкритическому подходу». В самом деле, загорался и гас свет в зале, мелькали в титрах фамилии многих кинематографистов, а мы словно смотрели все одну и ту же ленту...

... Мрачные, изверившиеся, уставшие от беспорядков на производстве рабочие завода сельскохозяйственных машин в Варшаве («Ничего о нас без нас» К. Кесьлевского и Т. Зыгадло). Уныло препираются они с представителями администрации, сетуют: не хватает оборудования, низка заработная плата...

Те же жалобы раздраженных, никому не верящих людей в фильме К. Кесьлевского «Фабрика». Замысел режиссера достаточно откровенен: во что бы то ни стало внушить зрителю, что существует якобы некая непреодолимая пропасть между теми, кто стоит у станков, и теми, кто руководит производством, между рабочими и, как предпочитает выражаться автор комментария к фильму, «начальством».

Что же, об ошибках было прямо и откровенно сказано польскими коммунистами — в том числе и о грубых ошибках в экономике, в руководстве предприятиями. Но авторы «Фабрики» пытаются представить дело так, будто эти ошибки, извращения, отступления от марксистско-ленинских норм и принципов суть некая «имманентная черта» реального социализма!

В короткой ленте о рабочих-путейцах «На рельсах» (режиссер Б. Косиньский) автор не хочет говорить о том, как и ради чего трудятся молодые рабочие — их больше интересуют опять-таки неустройство быта, грязь, пьянство. Оператору и режиссеру кажется особенно важным — в духе достаточно уже старомодной эстетики «потока жизни» — представить своих героев и, увы, героинь людьми примитивными, недалекими, однообразно некрасивыми. Вот почему так назойливо обращаются авторы к якобы «подсмотренным», а с точки зрения профессионала, аляповато подстроенным кадрам физиологических отправлений, словно в замочную скважину вглядываются в тесный туалетный угол жилого вагончика...

...Нет, я стараюсь ничего не утрировать в этом рассказе о фильмах, записанном по самым первым, самым свежим впечатлениям. Вот картина о недостатках в дорожном строительстве. Эдакий классический документальный сюжет для нашего «Фитиля» — о головотяпстве проектировщиков, «посадивших», как это принято говорить у строителей, мост таким образом, что дорога не может нормально функционировать. Возмутительный факт — и он заслуживал — с этим никто не спорит! — авторского осуждения, гнева и сарказма.

Но подход авторов иной — они видят за частными фактами, за проявлениями безхозяйственности другое. По их мнению, весь социально-экономический уклад народного государства просто-таки автоматически, спонтанно порождает головотяпство, некомпетентность, разгильдяйство. Более того, они стараются представить рабочих какими-то безгласными и бесправными существами...

Еще более явственно эта тенденция ощущается в таких картинах, как «Обочина» А. Бжозовского, «Туда и обратно» Г. Скурского, «Работающие женщины» П. Шулькина, «Работа» Т. Палка и Г. Скурского и других.

...Склеротические руки... Увядшие, морщинистые лица... Угрюмая толпа в электричке... Отупляющий ритм однообразной, нетворческой работы — и не только на конвейерах, буквально повсюду... Общий акцент — безнадежность, невозможность что-то изменить, поправить, улучшить. И бесконечные однообразные монологи с экрана, множество «говорящих голов», унылые, слезливые интонации...

И вот уже критик Анджей Охальский, обозревая ретроспективу фильмов, утверждает, что положение рабочего класса в социалистических странах ничем не отличается от положения трудящихся в странах капитала. Он прямо так и пишет: «Эти фильмы и многие другие демонстрируют падение достоинства рабочих, ужасающую степень отчуждения труда и конечного продукта (проблема, которая якобы преодолена в социалистических государствах)».

Теперь становится ясным, как и с каких позиций ведется атака на принципы и идеалы социализма в Польше...

Лицом к лицу (из записей 2 июня)

...В пресс-буфете пью крепкий, горчащий — сахара не подают — черный кофе. У столика останавливается элегантный молодой человек с кофе и бутылкой дефицитной «Пепси-колы».

— Не возражаете? — он говорит по-русски почти без акцента.

— Присаживайтесь, пожалуйста.

— Простите, не вы ли, уважаемый пан, вчера давали интервью Варшавскому телевидению?

Знакомимся. Представляюсь. С улыбкой, даже с некоторым вызовом мой собеседник говорит:

— Активист «Солидарности», журналист, критик... Сотрудничаю у Анджея Вайды в «Комитете спасения польского кинематографа». Пан не боится контактов с «Солидарностью»? Пану не повредит?..

— Как вас называть?

Он немного медлит, словно что-то решает:

— Ну, предположим, Грабовский... Марек Грабовский.

Он рассказывает о себе, употребляет английский термин — «белый воротничок». По образованию — журналист, по происхождению — из семьи университетских преподавателей. Участвовал в студенческих забастовках десять лет назад. Последние годы стажировался в Цюрихе — изучал проблемы сотрудничества профсоюзов и средств массовой информации. В «Солидарности» — с самого начала политического кризиса, с августа 1980-го.

— Простите, но ведь «Солидарность» — это прежде всего объединение не «белых», а «синих воротничков», промышленных рабочих?

— Это для публики, — откровенничает мой собеседник. — Вы же видели, сколько экспертов и советников — инженеров, докторов наук, специалистов — у пана Валенсы и пана Гвязды, у других лидеров «Солидарности»! И на IX чрезвычайный съезд ПОРП мы стараемся (!) избирать в основном дипломированных инженеров, преподавателей, научных работников...

Наш диалог продолжается.

— Сейчас, — говорит мой собеседник, — мы в положении боксера, который провел несколько сильнейших ударов в первом раунде. Да-да, наш противник — ПОРП, партия — в том виде, как вы, советские, представляете себе правящую партию в социалистической стране. Этот раунд закончился целой серией соглашений «Солидарности» с правительством. Второй раунд — предвыборная кампания в ПОРП, мы хотим добиться смены — возможно, более чем на 90 процентов — руководящего состава партии. Наша цель — добиться, чтобы не менее половины прежнего состава Центрального Комитета «выбыло из игры», не получило мандатов делегатов чрезвычайного съезда. И все это на фоне ухудшающегося экономического положения.

— Да уж, на очереди, на нехватки мы насмотрелись...

— Вот именно. Но если вы внимательно смотрели и фильмы, и телевизионные передачи, то наверняка заметили — в них ругают власть, а не нас, не «Солидарность»! И если завтра вдруг не станет очередей за спичками, если в киосках появятся сигареты, наши люди в газетах, на телевидении и радио скажут: «Это сделала «Солидарность»!

Я прерываю своего собеседника. Задаю вопрос:

— Что же привело вас на фестиваль в Краков?

— Конечно, — отвечает он, — не праздное любопытство. Мы придаем огромное значение средствам массовой информации — в особенности аудиовизуальным — телевидению, документальному кинематографу... Между прочим, именно этот круг проблем я изучал в Швейцарии...

— Что это означает на деле?

— Во-первых, мы уже тесно связаны с кинематографическими кругами. И нас, радикалов из «Солидарности», весьма радуют некоторые установки Анджея Вайды и его друзей...

— Какие конкретно «установки»?

— Кино должно получить в Польше полную автономию... У нас исчезнут редакторы фильмов, вся стратегия кинопроизводства будет определяться исключительно самими творцами...

— А партийные, государственные органы?

— Государство будет лишь изыскивать деньги для режиссерского самовыражения...

— Ну а как в таком случае будут строиться контакты с кинематографистами братских социалистических стран?

— Мы не заинтересованы в таких контактах...

...Тот, кто назвал себя Мареком Грабовским, впрочем, не настроен вести беседу о кинематографических делах. Он прихлебывает кофе и продолжает разговор о том, какой видится экстремистам из «Солидарности» общеполитическая ситуация:

— Потом, после съезда ПОРП, начнется третий раунд. Будет новый сейм, который может вносить конституционные изменения, а в нем у коммунистов не будет большинства. Мы осуществим идею плюрализма, игры многих политических сил. Само слово «социализм» привлекательно для поляков, его уже не выбросишь из лексикона. Да, наверное, и не нужно. Но эпитеты «реформированный», «христианский» звучат, согласитесь, неплохо...

Голос диктора приглашает на очередной просмотр. Я откладываю блокнот.

— Скажите откровенно, вы и ваши друзья верите, что все пойдет, как вами задумано?

Он щурится, улыбается. Наклоняется ко мне:

— Мы не одиноки в этом мире... Право, не одиноки... Ведь родной язык Збышека Бжезинского — польский... У нас много друзей, которые бы хотели помочь нам в нашей миссии — так обновить Польшу, чтобы она забыла обо всем, что случилось на этой земле после сорок пятого года...

Об истинах азбучных (из записи 3 июня)

...После ретроспективы стартовал собственно Польский национальный фестиваль.

Стараюсь не пропустить ни одного просмотра, хотя уровень многих фильмов, участвующих в конкурсе, откровенно слабый, прежде всего с точки зрения профессиональной. Это относится не только к документальным, но и к коротким игровым и мультипликационным лентам. (Коллеги — польские журналисты — в связи с этим отмечают, что на Краковский фестиваль нынешнего года попал и ряд откровенно ученических работ студентов киношкол.)

Теперь уже очевидно, что дирекция фестиваля, ее руководитель Петр Соколовский, все, кто отбирал картины для этого смотра, заботились не столько о художественном уровне фестиваля, сколько весьма поспешно стремились построить программу таким образом, чтобы включенные в нее ленты как бы продолжали ретроспективу «Рабочий в польском кино».

...Ловлю себя на сомнении: а правильно ли, что в рассказе о фестивале и фильмах братской страны столько критических замечаний и оценок. Думаю все-таки, что это оправданно, поскольку речь идет о проблемах, связанных с политической, идеологической борьбой. А здесь все должно быть до конца ясно.

Возвращаюсь к просмотренным картинам, многие из которых говорят о фактах действительно негативных, объективно наносящих вред социалистической экономике, осложняющих общественную жизнь страны. Но какова же при этом позиция самих авторов? Быть может, они хотят назвать конкретных виновников неблагополучия, быстрее восстановить справедливость? Ничего подобного! Зло, утверждает экран, не имеет ни конкретного имени, ни адреса — и потому оно просто неодолимо, оно «идет сверху», от «властей» вообще.

Такая модель разговора со зрителем становится чрезвычайно распространенной, порой — просто универсальной. По ней строится целый ряд картин — «Проба микрофона» М. Лозинского, «Август» И. Энглера, «Структуры» Л. Климас, «Белая дама» К. Квинты, «Соколики» К. Пшисецкого и некоторые другие. Все эти фильмы, как правило, замкнуты в пределах единичного факта, локального события, одной биографии; они и решены обычно средствами прямого репортажа, с использованием синхронных съемок (кстати, технически в большинстве своем отлично выполнены). На экране говорят о серьезных проблемах, о нетерпимых фактах, даже о преступных действиях. Однако вы скоро понимаете: суть не в самих фактах. Фильмы (многие, во всяком случае) сняты не для того, чтобы улучшить состояние дел в промышленности, добиться прогресса. Нет, у авторов цели другие: порой искусно, изощренно, но чаще — примитивно, что называется, в лоб, авторы многих фильмов пытаются доказать: виноват не конкретный человек, не зарвавшийся бюрократ, не потерявший доверие депутат, не оторвавшийся от жизни народа руководитель, не проворовавшийся министр, наконец. Нет, уверяют нас, виновата «система», виновата «власть». То есть, если сказать прямо, источником всех бед в разбираемых фильмах выступает общественный строй новой Польши — социализм...

...Вот Е. Зярник («Коровам небо ни к чему») исследует на экране, из-за чего затянулось внедрение в практику сельскохозяйственного производства препарата «сугран» — ценных кормовых добавок для скота. Автор превращает задержку с внедрением «суграна» в бедствие поистине вселенского масштаба. Причем это не какое-то сатирическое сгущение, не гротеск — вывод делается однозначный: сам социалистический способ хозяйствования предполагает, что всякая инициатива будет обязательно погублена, «ляжет под сукно», любая важная и своевременно поданная идея пойдет прахом...

Когда в кулуарах, на встречах с руководителями польской кинематографии, с дирекцией фестиваля мы затронули эти вопросы, то в ответ услышали: все это азбучные истины, нормативная эстетика. Вы стремитесь навязать нам рецептуру — столько-то белого и столько-то черного...

Нет, не спор об эстетических категориях шел у нас с польскими коллегами этим летом в Кракове...

Спор шел о самом важном — о позиции кинематографиста, о том, каким целям служит его критика. Если она служит целям, поставленным партией, всеми польскими патриотами: исправлению ошибок, очищению практики социализма от того, что его компрометирует, — эта критика конструктивна, она отвечает интересам народа, страны...

Но если критика ведется с позиций деструктивных, злопыхательских, антисоциалистических, она только помогает «ползучей контрреволюции».

Вот почему вновь и вновь обращаюсь к оценке ситуации в ПНР, данной в письме ЦК нашей партии Центральному Комитету ПОРП: «Сегодня обстановка не просто опасная, она подвела страну к критической черте — другой оценки дать нельзя. Враги социалистической Польши не особенно скрывают свои намерения, они ведут борьбу за власть и уже ее захватывают. Под их контроль переходит одна позиция за другой. В качестве своей ударной силы контрреволюция использует экстремистское крыло «Солидарности», обманом вовлекая вошедших в это профобъединение рабочих в преступный заговор против народной власти. Нарастает волна антикоммунизма и антисоветизма. Империалистические силы предпринимают все более наглые попытки вмешиваться в польские дела».

...Еще одна опасная «модель» — стремление иных документалистов (причем в обостренной, кризисной общественно-политической ситуации) «переписать» историю Польши последних десятилетий. Более того, противопоставить одни периоды — другим, столкнуть и поссорить разные поколения строителей социализма. Речь идет о фильмах, в которых показаны патриоты, коммунисты, «солдаты первого призыва» — те, кто из руин поднимал Польшу в первые послевоенные годы.

В игровом кинематографе, как мне кажется, к этой теме одним из первых обратился А. Вайда в известном фильме «Человек из мрамора». Герой его, в прошлом прославленный передовик, с течением времени утрачивал свой революционный энтузиазм, превращался из подлинного хозяина страны в заурядного обывателя. На краковском фестивальном экране предпринята была — и не в одном, а в нескольких фильмах! — попытка продолжить тему «человека из мрамора».

...Разочарованный в жизни бывший столяр — активист партии. «Человек, выполнявший норму на 552 процента» — такое название дано ленте о бывшем шахтере... Всеми позабытая передовая работница...

Но — удивительное свойство экрана! — ложный посыл подрывает и зрительское доверие к повествованию, разрушает документальную его основу. В фильмах, подобных «Столяру» В. Вишневского, используются приемы игровых картин: чуть ли не каждый план «организован» и «поставлен», специально приглашенные актеры озвучивают закадровые монологи, реальных людей заставляют позировать... Все это превращает картины в то, что один из американских режиссеров — участников фестиваля назвал «антидокументами».

...Наконец увидели мы столь разрекламированный фильм В. Вишневского «Азбучные истины» (или «Букварь»). Он действительно полу-

чил сразу несколько наград на Краковском международном фестивале.

«Букварь» построен на основе знаменитых классических стихов, известных каждому школьнику, каждому гражданину Польши. Хрестоматийные, звонкие строки:

— Кто же есть ты?
— Поляк малый...
— Какой герб твой?
— Орел белый...

Стихи звучали с экрана, а мне вспомнилась удивительная съемка советских и польских фронтовых кинооператоров. Война уже катилась к Берлину, а на возвращенных стране западных землях, в Силезии, открылась первая польская школа. И оборванные, еще досыта не евшие мальчишки учили строки о Польше — их тысячелетней родине, спасенной от фашистского ига советскими и польскими солдатами. Кадры эти стали своеобразным символом, волнующим документом истории.

Как же можно это забыть? Когда я работал над сценарием картины «Освобождение Польши» в сериале «Великая Отечественная», то вновь прикоснулся к этой хронике. Отчетливо помню, как обожгли всех в зале ломкие мальчишеские голоса:

— Кто же есть ты?..

И вот те же строки слышу в «Букваре». Но что за стихами? Какой предстает в фильме Польша, ее история, ее народ?

Не могу, просто физически не могу пересказывать все патологические ухищрения режиссера, оператора, художника. Сошлюсь на мнение уже упомянутого старейшего документалиста Богдана Мошицкого:

— Фильм «Букварь» представляет зрителям всего мира польскую нацию как нацию пьяниц, развратников, проституток... Как будто в стране не было достигнуто ни малейшего прогресса с тех пор, как ею правили короли! Даже заклятый враг Польши не смог бы, наверное, таким образом показать страну и народ. «Букварь» — просто-напросто плевок в лицо каждому поляку.

К этой оценке нечего добавить...

...Мало, слишком мало в потоке конкурсных фильмов было таких, которые бы помогли увидеть не только сложность сегодняшнего этапа истории Польши, накал идейной и политической борьбы, но и перспективы преодоления кризиса. Но такие фильмы были...

Любопытно, что в одном из них — картине «Говорящие головы» — режиссер К. Кесьлевский как бы спорит с другими своими фильмами. Серия монологов — синхронных интервью, снятых одним и тем же «телевизионным ракурсом» (отсюда и несколько ироническое название, заимствованное из жаргона ТВ). Всего несколько фраз, а порой и несколько слов говорят с экрана польские граждане — от четырех до ста девяти лет. Но какой живой, обаятельный, глубокий, заставляющий о многом задуматься образ современной Польши встает за некоторыми из этих интервью.

И самое главное — этот фильм, вовсе не обходящий трудные и сложные проблемы, — оптимистичен, устремлен в будущее, заставляет сопереживать, сочувствовать, радоваться!

«Отец и сын» — так назвал свою картину режиссер И. Энглер. На экране — два коммуниста. Отец, прошедший школу подпольщика, и молодой инженер-коммунист. Два партийных работника. Два единомышленника. Два бойца за чистоту и монолитность рядов партии, за восстановление и укрепление истинно ленинских принципов в деятельности ПОРП, в жизни страны.

Они ведут спор — трудный, горячий, бескомпромиссный. Говорят о том, как развивался нынешний кризис, почему партия оказалась в столь сложном положении.

Но они размышляют и о дне завтрашнем, о будущем страны и партии. Идет трудный поиск истины, разговор о том, как восстановить доверие масс и прежде всего рабочего класса, укрепить социалистическую демократию.

Простых и мгновенных рецептов они не находят. Отец и сын — представители разных поколений, в чем-то несхожие, но объединенные одной идеей, одной заботой о судьбах народной, социалистической Польши...

Из последних записей (5 и 6 июня)

...Как-то незаметно, будничнo даже Всепольский фестиваль уступил место международно-

му киносмотру. Организаторы отказались от торжественного открытия, свели его к формальной короткой процедуре.

Программа Международного фестиваля оказалась, мне думается, слишком громоздкой (101 картина из 29 стран), слишком пестрой и неравнозначной по уровню конкурсных картин. Польские картины (их было одиннадцать, больше, чем у какой-либо другой страны) получили наибольшее число призов и дипломов.

Но с кем бы я ни говорил, все буквально в унисон утверждали, что в художественном отношении фестиваль-81 был явно слабее, чем предыдущие краковские киносмотры. Оставляю за рамками этих заметок подробный анализ фильмов. Пожалуй, на общем фоне выделялись относительно интересные программы Югославии («Круг» Жарко Драгоевича, «Торине» Александра Илича, «Билег» Живко Николича) и Канады («Готовясь к выходу» Ричарда Конди, «Чрезвычайная ситуация» Дерека Ламба).

Внимание привлекли также изобретательный политический памфлет «Азбука маршала» (Атуальпа Личи, Франция), язвительная мультипликационная сатира «Пастораль» (Слав Бакалов, Болгария) и некоторые другие картины. Впрочем, немногие...

Может быть, сам девиз Краковского фестиваля, кстати, традиционный и неизменный, — «Наш XX век» — чересчур уж краток и нечеток. Слишком широкое, обязывающее и сложное это понятие — двадцатый век!

Во всяком случае, даже при беглом взгляде на панораму мирового короткого фильма, аннотированного в изящной и чрезвычайно удобной справочной книжке, создается несколько странное впечатление.

«Наш XX век» в Кракове за малым исключением предстал как время, когда национальные кинематографии озабочены почти исключительно сугубо внутренними, региональными проблемами. Будто нет на земле глобальных, всех объединяющих, всех волнующих тем, жгучих, неотложных — таких, скажем, как проблема сохранения и укрепления мира на земле, борьба за разрядку, разоружение, свободу народов. Словно в этом мире нет голода, страха, насилия, угнетения, словно нет в нем «евроракет» и нейтронного оружия! Словно забыты Чили и Сальвадор, Никарагуа и Иран!

Пожалуй, только советская и чехословацкая программы были составлены таким образом, чтобы отразить всю сложность нашего времени и определяющие, главные проблемы его...

...Устав от духоты прокаленного зала, от монотонного голоса переводчика в наушниках, вышли подышать на вечернюю улицу. Заслышав русскую речь, подошел высокий человек с большими, натруженными руками. Вежливо извинился и обратился к нам:

— Панове говорят по-русски... Панове из Москвы?..

Представился — Лешек Жмуда, рабочий-строитель. Член ПОРП с 1947 года, русский выучил у нас в стране — сооружал знаменитый газопровод «Дружба». В «Солидарность» не вступил, остался в отраслевом строительном профсоюзе.

— Я пришел в фестивальный кинотеатр, — сказал Лешек Жмуда, чтобы посмотреть советские документальные картины — их теперь не так часто увидишь у нас в Польше. Плакал, когда смотрел фильм о празднике Победы, о ветеранах битвы с фашизмом. Мой отец дрался вместе с вами за свободу Польши и похоронен вместе с шестистами тысячами русских солдат — как у вас поется, «в полях за Вислой сонной». Вы приехали в трудные для нас, польских коммунистов, дни испытаний. У нас уже знают о письме Центрального Комитета КПСС руководству нашей партии, и мы, польские рабочие, согласны с вашей суровой, но верной оценкой — под угрозой судьба социализма в Польше, под угрозой сама наша честь и независимость!

Он говорит медленно, веско, не всегда сразу находя нужные русские слова.

— Передайте своим товарищам в Москве, что те, кто оскверняет могилы советских воинов, кто выкрикивает оскорбительные реплики во время показа советских картин, те, кто хочет оторвать нас, поляков, от вашей страны, вашей партии, от нашего боевого и политического союза, — они просчитаются! Они просчитаются, потому что как бы ни сложна и трудна, как бы ни опасна была нынешняя си-

туация в Польше, как бы ни развивались события сегодня и завтра, дружбы нашей, братства нашего никому не поколебать, не разрушить...

Он пожимает нам руки, а два угрюмых типа из числа завсегдатаев пресс-конференций (не они ли вчера улюлюкали в зале, когда показывали фильм об Олимпиаде-80?) пристально, молча глядят на Лешека Жмуду.

...Заметки эти сдавались в печать сразу же по завершении работы IX чрезвычайного съезда ПОРП. Накануне ЦК КПСС обратился к польскому партийному руководству с товарищеским письмом, в котором был дан четкий и глубокий анализ ситуации в Польше. В письме подчеркивалось, что над революционными завоеваниями польского народа нависла смертельная угроза, отмечалось, что антисоциалистические силы стремились и стремятся подчинить своему контролю средства массовой информации. Ко многим тревожным явлениям в польском кинематографе полностью относятся слова из письма ЦК КПСС: «...Нельзя выиграть бой за партию до тех пор, пока пресса, радио и телевидение работают не на ПОРП, а на ее врагов».

Позиция нашей партии была подтверждена в ходе работы IX съезда ПОРП. Она была встречена с пониманием делегатами, руководством партии польских коммунистов.

Но борьба в стране продолжается, кризис еще не разрешен. Еще очень многое предстоит сделать, чтобы защитить социализм в Польше. Но борьба эта будет успешной, увенчанной победой.

Залогом этому является вся послевоенная история Польши, Польская Объединенная Рабочая Партия, сила социалистических идей, ставших действительно духовным достоянием миллионов поляков.

Краков — Москва

Татьяна Ветрова

Трудное возрождение

Было бы преувеличением утверждать, что советский зритель хорошо знаком с бразильским кинематографом. Несколько редких названий, мелькнувших в нашем прокате, да воспоминания пятнадцатилетней давности о горько-пронзительных картинах Нелсона Перейры Душ Сантуша «Иссушенные жизни» и Ансельмо Дуарте «Обет», вестников появившегося тогда в Бразилии «синема ново» («нового кино»). И после столь долгого перерыва тем более отрадна представившаяся возможность посмотреть сразу целую программу современных фильмов на Неделе бразильского кино, которая была проведена в рамках культурного сотрудничества между СССР и Бразилией в Москве, Ленинграде и Алма-Ате.

В конце 70-х годов критики заговорили о возрождении бразильского кинематографа, о второй волне «синема ново», о его новом дыхании. Что дало повод для подобных суждений?

На экраны страны ежегодно выходит примерно 100 бразильских фильмов, причем до 45 процентов кинопроизводства финансирует сейчас ведущая государственная компания «Эмбрафильме». Эта компания занимается не только чисто экономическими вопросами, она активно пропагандирует национальное кино, проводя курс на вытеснение с бразильских экранов иностранной продукции. Ныне происходит настоящая борьба за влияние в прокате: «Эмбрафильме» добивается расширения собственной сети кинозалов, пока же самой мощной остается в стране американская прокатная сеть. Но кое-что уже сделано — обязательному прокату отечественных лент отводится 140 дней в году, к тому же каждый сеанс зарубежной картины предваряется показом бразильского короткометражного фильма. Но дело не только в цифрах: национальное кино поль-

зуется успехом у публики и вновь собирает премии на международных фестивалях.

Все это выглядит разительным контрастом тому критическому положению, в котором пребывала кинематография Бразилии в течение целого десятилетия. С приходом к власти военной диктатуры после государственного переворота 1964 года, когда по всей стране развернулись репрессии против прогрессивно настроенной интеллигенции и начала свирепствовать жесточайшая цензура, «синема ново» было удушено. Его создатели, такие, как Руй Герра, Жоаким Педро де Андраде и другие, вынуждены были замолчать. Режиссер с мировым именем Глаубер Роша снимал в эмиграции, иные стали просто ремесленниками, приспособившись к обстоятельствам. В истории бразильского кино образовался провал, заполненный разве что «шаншадами» — сугубо коммерческим зрелищем, «обряженным» в национальные одежды. «Шаншада» родилась как музыкальная пародия на иностранные (преимущественно американские) ленты, с сюжетом, развивающимся обычно на фоне карнавала. С 1969 года бразильская комедия приобрела сильную эротическую окраску, и в начале 70-х уже полным ходом на экраны выпускались так называемые «порношаншады». Кинорепертуар заполняли также вестерны и детективы. В это время один из творцов «синема ново» Карлос Диегес сказал: «Мы чужеземцы в собственной стране, ковбой сегодня более популярен, чем бразильский кангасейру»[1].

И однако же течение «синема ново» не могло пройти бесследно. «Иссушенные жизни» (1963), «Макунайма» (1969), «Ружья» (1963), «Бог и дьявол на земле солнца» (1963) — эти картины, поразившие европейского зрителя на международных фестивалях, вошли не только в историю бразильского, но и мирового кинематографа. Принципы «синема ново» наряду с молодым революционнным кино социалистической Кубы повлияли на рождение политического кино всей Латинской Америки, а также и на начинающие кинематографии африканских стран. «Синема ново» было неразрывно связано с реальностью страны, с ее нерешенными проблемами, нелегкой народной судьбой. Его появлению во многом способствовала общественно-политическая атмосфера Бразилии времен правления президента Жуана Гуларта (1961—1964 годы), когда был взят курс на укрепление национальной экономики и проводились определенные демократические реформы.

Внешнюю политику страны отличала в те годы прогрессивная направленность, после долгого перерыва были восстановлены дипломатические отношения с Советским Союзом (в ноябре 1961 года). Развернулось широкое движение по ликвидации неграмотности, многое делалось в области культуры и просвещения. В таком климате и были заложены основы подлинно национального кино, окрещенного «синема ново».

Его представители утверждали, что кино призвано играть особо важную роль в слаборазвитых странах. Антиимпериалистическое по своей сути, оно должно ставить вопросы классовой борьбы и быть доступным народным массам. Впервые в это время была осуществлена серьезная попытка снимать фильмы вне официальной индустрии, на свои средства, создавая новый киноязык, отказываясь от коммерческой системы «звезд». Героями своих фильмов новые режиссеры сделали тех, кто раньше ими никогда не был: обездоленных крестьян, негров, людей из маргинальных слоев населения. Целая серия картин этого течения явила на экране жестокую правду бразильской действительности, представила человека из народа таким, каков он есть на самом деле, без глянца экзотики. Причем в образной структуре многих из этих фильмов преломились специфические черты национальной культуры. Своеобычная эстетика отличала этот кинематограф — «эстетика голода», «эстетика насилия». В 1965 году Глаубер Роша писал: «Так называемый латиноамериканский голод — не только симптом угрожающей нищеты, он — просто-напросто нерв самого общества. Именно здесь заключена трагическая оригинальность «синема ново» в сравнении с мировой кинематографией. Наша оригинальность — это

[1] Кангасейру — народные мстители, выходцы из крестьян северо-восточных районов Бразилии.

«Падение», режиссер Руй Герра

наш голод, а тяжелейшая драма в том, что, испытывая этот голод, мы должным образом не осмысляем его причины»[2]. Развивая эту мысль, режиссер приходит к заключению, что самым острым проявлением «культуры голода» будет насилие, которое рождается во всей латиноамериканской действительности из эксплуатации человека человеком, из отношений, детерминированных социальной системой. Подчеркнем, что в отличие от множества американских фильмов, смакующих насилие или рассматривающих его как неизбежное зло, заложенное в самой человеческой природе, «синема ново» всегда апеллировало именно к общественным истокам этого явления, рассматривая жестокость как зло социальное, порожденное уродливыми реалиями окружающего мира и глубоко противоестественное, антигуманное по своей сути.

«Синема ново», возникнув как вызов подражательной кинокоммерции низкого художественного уровня, не только ниспровергало все существующие каноны буржуазного кинопроизводства, оно творчески использовало опыт немого советского кинематографа (Эйзенштейна, Дзиги Вертова), училось у мастеров раннего итальянского неореализма, а также применяло некоторые принципы эстетики театра Брехта. Оно было глубоко демократическим в своей основе, и возрождение этой его традиции — едва ли не самая важная черта лучших фильмов сегодняшней Бразилии.

Обнадеживающие перспективы в киноискусстве открылись во второй половине 70-х годов вместе с изменением политической ситуации в стране. Активное сопротивление демократических сил режиму, начавшееся в 1974 году, вылилось в открытые выступления массового характера. В своей речи на XXVI съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК Бразильской коммунистической партии Жиокондо Диас подчеркнул, что «либерализация — доминирующая тенденция нынешнего политического процесса в Бразилии»[3]. И хотя она носит еще ограниченный характер, в общественной жизни наметились перемены к лучшему, вновь окрепло рабочее и профсоюзное движение, трудящиеся

[2] Цит. по: «Film i literatura iberoamerykanska», Warszawa, 1975, s. 18.

[3] «Правда», 1981, 4 марта, с. 3.

добились отмены ряда реакционных законов, действовавших после переворота 1964 года.

Эти перемены сказались и в кинематографе, который теперь все чаще и чаще обращается к серьезной проблематике, продолжая прерванные традиции «нового кино» 60-х годов. Вновь получили возможность снимать фильмы такие признанные мастера, как Нелсон Перейра Душ Сантуш или Жоаким Педро де Андраде, вернулся на родину Глаубер Роша, здесь он недавно окончил огромную кинофреску «Возраст земли».

В 1980 году на экраны вышли ранее запрещенные картины «Ирасема» Жоржи Баданского и «Падение» Руй Герры, сделанные еще в 1976 году; появились в прокате и некоторые ленты прогрессивных зарубежных режиссеров. Бразильские зрители смогли увидеть наконец «Броненосца «Потемкин» и «Чапаева» — раньше советские фильмы демонстрировались исключительно в залах фильмотек и киноклубов.

Это первые, но очень важные шаги в налаживании сотрудничества, и прогрессивная общественность Бразилии придает им огромное значение. Стремлением установить тесные дружеские контакты в области культуры продиктовано и проведение Недели бразильских фильмов в Советском Союзе. Все эти ленты, снятые в основном в последние годы, говорят о разнообразии художественных поисков, о новых возможностях и об одной главной цели — сохранить национальный облик киноискусства.

Преемственность традиций «синема ново» с особой отчетливостью прослеживается в картинах, которые на первый план выдвигают социальные проблемы. Яркий тому пример — фильм «Падение». Руй Герра (Герра родом из Мозамбика) поставил его совместно с актером Нелсоном Шавьером, исполнителем главной роли рабочего Марио. Примерно десятилетие отделяет «Падение» от известной картины Герры «Ружья» [4], фрагменты из которой включены в новую постановку. Режиссер продолжает рассказ о жизни своего героя Марио; его прошлое — это прошлое солдата, посланного однажды «для предотвращения беспорядков» в заброшенную деревню, доведенную до крайнего отчаяния засухой и голодом. Неблагородная миссия карателя надолго врежется ему в память, камнем ляжет на совести. Прошлое тревожит его, возникая на экране кадрами из старого фильма. Сейчас Марио — рабочий на одной из крупных строек, женат на дочери подрядчика, послушного исполнителя, охраняющего интересы хозяев.

Фигура рабочего в качестве центрального героя — явление далеко не типичное для бразильского кинематографа. Сам Руй Герра так комментировал свой замысел: «Одна из причин, по которой я сделал этот фильм, это то, что современное бразильское кино интересуется только буржуазией. Когда же ставят фильмы о народе, то они носят характер патернализма; если на экране показывают бразильский народ, то это всегда народ, веселящийся на праздниках: так появляются «Кандомбле» [5], фольклоризм и прочая тропическая экзотика...» [6] Режиссер стремился воспроизвести подлинную рабочую среду, поэтому он и включил несколько интервью со строителями, показал быт, словом, все то, что обычно не попадало в поле зрения бразильских кинематографистов. Знаменательно, что «Падение» сделано в основном на деньги рабочих, для съемок был организован своеобразный кооператив, в который вошли и друзья постановщиков, и некоторые продюсеры, рискнувшие дать в долг; в завершении съемок помогла и «Эмбрафильме». Самый широкий прокат «Падение» получило в Сан-Паулу, крупном промышленном центре Бразилии, где зрители узнавали на экране свою собственную жизнь, свои проблемы.

Герою фильма Марио представляется случай испытать себя, пройти нравственную проверку. На его глазах гибнет рабочий Жозе, тоже бывший солдат. Он разбивается, упав с

[4] Советская критика писала подробно об этой картине. См.: Силюнас В. От иллюзии к фактам. — В кн.: Искусство и общество. М., 1978.

[5] «Кандомбле» — афрохристианский культ в Бразилии, наиболее распространенный в штате Баия. Значительное место в религиозных церемониях занимают танцы, пение, жертвоприношения.

[6] «Positif», 1978, N 207, p. 59.

«Гайжин, дороги свободы», режиссер Тизуко Ямазаки

большой высоты из-за отсутствия на стройке техники безопасности. И хотя погибший никогда не был близким приятелем Марио, напротив, он даже повинен в смерти настоящего его друга, Марио не может остаться равнодушным к судьбе вдовы Жозе: он пытается добиться у руководства фирмы причитающуюся ей пенсию. И отважно вступает в неравный поединок с теми, на чьей стороне власть, сила, закон, кто делает все, чтобы замять дело, изобразить его как «несчастный случай, произошедший на транспорте». Заодно с боссами и тесть Марио, уговаривающий своего упрямого и несговорчивого зятя отступить, заставить вдову погибшего забрать свое заявление из Министерства труда и ограничиться мелкой денежной подачкой. Но Марио не идет на компромисс с совестью, ведь для него это вопрос гражданской чести и он готов бороться до конца, поскольку глубоко убежден, что «человек не может так умереть, несправедливо это...». Конечно же, ему не суждено выйти победителем из этой неравной схватки, все против него — хозяева выставляют Марио из кабинетов, вдова Жозе покорно принимает требования предпринимателей, отказываясь от своих законных прав, журналист, занимавшийся расследованием этого случая, уволен из газеты и больше слушать об этом не желает; и, наконец, двое неизвестных жестоко избивают упорного правдоискателя, а к нему домой заявляется полиция, обвиняющая Марио в подрывной деятельности. И все же герой остается морально не сломленным — если прежде, в «Ружьях», он был лишь свидетелем социального зла, то теперь активно не приемлет его и сознательно вступает на путь борьбы. И, пожалуй, именно в утверждении этой позиции — позиции осознанного протеста — выявляется новое качество в развитии «синема нова». «Падение» необычайно наглядно демонстрирует эволюцию социального кино, позволяет сравнивать, сопоставлять и в рамках одного фильма воочию увидеть движение истории.

Фрагменты из «Ружей» зримо напоминают, каким было прошлое ныне успевшего уже стать хрестоматийным кинотечения. Чередова-

ние кинокадров, снятых в 60-е и в 70-е годы, наглядно показывает изменение стилистики. Прежняя была жестче и экспрессивней, сегодня экран как будто больше тяготеет к повествовательности, к бытописанию, хотя в целом вся картина неоднородна по своей структуре. Она вбирает в себя три пласта. Прошлое Марио дано черно-белыми кадрами киноцитат из «Ружей», вторгающимися в настоящее. А настоящее — это основная сюжетная линия, связанная с борьбой героя, подробно и последовательно изложенная. Третий стилистический пласт «Падения» — серия стоп-кадров, моментальных фотографий, запечатлевших власть имущих, хозяев жизни — довольных, неизменно уверенных в себе деловых людей, ворочающих капиталами. Сам Руй Герра говорил, что, вводя такой прием, он намеренно пренебрегал психологической интерпретацией характеров, его это абсолютно не интересовало. «Я хотел лишь показать механизм угнетения, — подчеркивал он, — сделать ясной политическую игру, которую ведут крупные предприниматели...»

Однако такая «трехслойная» композиция, при всей ее аргументированности, выглядит все же менее цельной, чем композиция «Ружей», порой фильм становится несколько хаотичным, многие эпидозы, рисующие семейную жизнь Марио, кажутся затянутыми. Но эти недостатки не могут заслонить главный пафос картины, явленный в ее социальной, гражданской смелости.

Опыт режиссеров старшего поколения наследуют сегодня и совсем молодые бразильские кинематографисты. Одно из таких новых имен, успевших уже привлечь внимание критики, — Тизуко Ямазаки. Она из потомков японских иммигрантов, что осели в Бразилии. Первым же своим полнометражным художественным фильмом «Гайжин, дороги свободы» Тизуко Ямазаки заявила о себе как о вполне профессиональном режиссере. В «Гайжине», безусловно, чувствуются уроки мастеров «синема ново», но в то же время в нем ощутимо влияние и современного социально-политического кино Бразилии, таких фильмов, например, как «Полковник Делмиро Гувейя» режиссера Мералдо Сарно, завоевавший приз «Большой коралл» на I Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино. Многое в поэтике «Гайжина» напоминает о творчестве Нелсона Перейры Душ Сантуша, особенно о его картине «Иссушенные жизни», ставшей важной вехой в становлении бразильского «синема ново». На экране тот же изнурительно-беспросветный труд бедняков, насилие, жестокий обман хозяев, нищета и мрак. Точное и детальное описание тяжкого быта. Правда, герои картины Ямазаки не коренные обитатели Бразилии, а итальянские и японские иммигранты. История, рассказанная в фильме, начинается в начале века, в 1908 году, когда бразильские плантаторы были воодушевлены идеей заменить черную рабочую силу приезжими японцами и европейцами (в основном итальянцами). Разумеется, при вербовке им обещали райские кущи, на деле же ожидало совсем иное...

Героиня «Гайжина» — молоденькая Титое — вместе с мужем и многочисленными сородичами отправляется из родной деревни в неведомую и такую непохожую на Японию страну. Не напрасно хозяева кофейных плантаций стремятся заполучить к себе в работники именно японцев, их действительно отличает необычайное трудолюбие. Невзирая на доводящую до безумия жару, бесконечно долгий рабочий день, усердно, изнемогая от усталости, собирают они урожай кофе. Одно жгучее желание движет ими — поднакопить денег и вернуться поскорей на родину.

Поначалу японские поденщики во всем проявляют смирение, отказываясь протестовать вместе с итальянцами, настроенными куда более решительно, — те предлагают объединиться и требовать от хозяина законно заработанных ими денег. Маленькая японская колония предпочитает «не понимать» предложений итальянцев и остается в стороне. Хотя и их глубоко тронет судьба одного из итальянских зачинщиков, которого власти обвинят «в подстрекательстве к забастовке», ворвавшись ночью в его дом, изобьют жестоко и выкинут вместе с семьей из асьенды.

Японцы продолжают уповать на справедливость и стараются держаться подальше от

«Пшоте, закон самого слабого», режиссер Эктор Бабенко

«беспорядков». Но ни покорность, ни каторжный труд до полного изнеможения не помогут свершиться их иллюзорным мечтам о лучшем будущем. В момент расчета с хозяином выяснится, что каждый из них должен огромную сумму, что все усилия впустую, нет ни малейшей надежды скопить что-нибудь на обратный путь. Дополнительная и немаловажная трудность их существования — необходимость приспособиться к чужой культуре, языку, традициям. Тот привычный быт, с которым они простились, решившись на это дальнее путешествие, уже невозможен в новых условиях. Хотя они и цепляются изо всех сил за все, что напоминает о прошлом: такое, казалось бы, незначительное событие, как семейное купание в кадушке, заставляет светиться радостью их лица. Кому-то приходит в голову мысль развести огород и выращивать овощи, но на это нет ни сил, ни свободного времени... Надо научиться варить кофе и любить его, надо есть мясо, купленное в местной лавке, где работников отчаянно обсчитывают. В мрачную действительность иногда врезаются кадры воспоминаний и грез героини о покинутой родине — японский, чуть подернутый дымкой тихий пейзаж, танец нарядных маленьких девочек в национальных костюмах. Красочность и поэтичность этих «кадров-видений» подчеркивает контраст с нынешней судьбой переселенцев. Прошлое навсегда отрезано, и некоторые из них, осознав это, не выдерживают. Так, сходит с ума мать двоих маленьких детей и, надев свое парадное кимоно, кончает самоубийством. Умирает и муж Титое. Все это толкает героиню к единственно возможному для нее решению: убежать во что бы то ни стало с плантации. Однако авторы фильма не обрывают на этом рассказ о судьбе Титое, они предоставляют зрителю возможность еще раз, спустя несколько лет, встретиться с главными персонажами фильма. Титое не покинула Бразилию, она работает на ткацкой фабрике в Сан-Паулу, да и ее маленькая дочь никуда не хочет уезжать, ведь здесь у нее друзья. Времена заметно изменились: на экране годы, отмеченные бурным подъемом рабочего движения, и неслучайно на митинге слушает Титое выступление знакомого итальянца, некогда трудившегося вместе с японцами на асьенде «Санта Роза», — раньше он предпочитал не вмешиваться в конфликты хозяев и батраков, теперь же агитирует вступать в профсоюзы и отстаивать права рабочего человека.

Так, режиссер, не ограничиваясь объективной констатацией беспросветности жизни угнетенных иммигрантов, показывает первые ростки самосознания трудящихся, и этот мотив, так же как и в «Падении», обогащает достижения «синема ново» 60-х годов.

Важной чертой фильма является и то, что в нем действуют люди разных национальностей, обретших на бразильской земле новую родину. Автор подчеркивает единство их судьбы, судьбы народа, не желающего мириться с со-

циальным гнетом, — недаром жюри II Гаванского фестиваля вручило «Гайжину» Главный приз «За интернационализм и яркое проявление человеческой солидарности».

Все лучшие фильмы сегодняшнего бразильского кино так или иначе исследуют конфликт подлинной нравственности и морали, канонизированной обществом. По собственным законам — законам истинной человечности — пытается жить рабочий Марио, входя в неразрешимое противоречие с обществом, которое сурово мстит ему за непокорность. Бандит Лусио Флавио из фильма Эктора Бабенко «Лусио Флавио, агонизирующий пассажир» оказывается порядочней представителей закона — и его безжалостно убивают, равно как и всех его друзей, которые могли бы раскрыть грязные махинации крупных полицейских чинов.

С еще большей остротой заявляет об аморальности современного буржуазного общества другой фильм того же режиссера — «Пишоте, закон самого слабого». Он не щадит зрителя, безжалостно обнажая самые темные стороны жизни преступного мира.

Типаж человека без определенных занятий, существующего как бы поверх всех и всяческих нравственных устоев и принципов, характерен для фильмов начала 70-х годов. Наиболее яркое воплощение такой аморальный герой нашел в нашумевшей в свое время картине режиссера Уго Карваны «Ступай работать, бродяга!». Бездельник, промышляющий услугами эротического характера, шулерством и прочими бесчестными махинациями, показан с некоторой долей симпатии. Герои подобного плана — люди веселые, беспечные, азартные в своей непутевой жизни. Над ними можно посмеяться, но вряд ли стоит задумываться всерьез над их поступками. К тому же их окружает явно условная, комедийная сфера бытия, настраивающая исключительно на развлечение. Многие бразильские режиссеры охотно эксплуатируют тему порока как такового, извлекая из нее все возможное, чтобы пощекотать нервы пресыщенного зрителя.

Все иначе в фильме Эктора Бабенко. Хотя и здесь герои из так называемых маргинальных слоев населения, выброшенные, отвергнутые обществом — воры, уличные проститутки, гомосексуалисты, торгующие собой. Но для режиссера это не материал, из которого можно бы состряпать что-нибудь соблазнительно-шокирующее, его персонажи живут на экране своей страшной, но будничной жизнью. И самое ужасное, что герои эти — дети, подростки. Герой фильма — Пишоте, мальчик лет одиннадцати, попавший в исправительную колонию после одной из облав, устроенной полицией. Режиссер демонстрирует два варианта существования своего героя — в колонии и «на воле». Малолетних преступников в этом исправительном заведении кормят, обучают и даже подвергают методам современного психоанализа, но это лишь внешние приметы, скрывающие истинное положение дел. В действительности же здесь правят точно те же законы насилия, что и в преступном мире. И колония предоставляет всем своим питомцам самые широкие возможности для того, чтобы они стали законченными преступниками и в 18 лет уже «с полным правом» сели за решетку.

Пишоте живет в этой атмосфере зла, насилия, обмана и чутко воспринимает все уроки. Здесь даже ребячьи игры носят специфический оттенок — это инсценировки ограблений, допросов, то есть всех тех «приключений», что ожидают мальчишек в недалеком будущем. Администрация колонии вовсе не заинтересована в том, чтобы направить на путь истинный начинающих воров. И, к примеру, если понадобится найти виновного в смерти судьи, надо выжать все, что можно, из тех, кого полицейским удалось поймать. Здесь все способы хороши — от шантажа до убийства. Так Пишоте становится невольным свидетелем того, как «убирают» его дружка Фумасу, и делает это начальство — с целью замести следы своего грязного преступления. Столь же безнаказанно совершается и следующее убийство непокорного подростка, осмелившегося раскрыть позорную истину этой компрометирующей администрацию истории.

Таким образом, те, кто призван опекать заблудшие души, целенаправленно и неотвратимо приводят их к постижению единственно дей-

«Независимость или смерть», режиссер Карлос Коимбра

ственного закона — закона насилия. И это насилие, под давлением которого непрестанно находятся юные существа, освящено самим государством, ведь оно воспитывает будущих граждан в стенах общественного заведения. Чего можно ждать от Пишоте и ему подобных? У них одна выверенная дорога, и другой просто не может быть. Убежав из колонии вместе со своими приятелями, Пишоте начинает настоящую преступную жизнь. Мелкие кражи, а потом сотрудничество с проституткой, клиентов которой и грабит малолетняя компания. Друзья поселяются в ее комнатушке, зажив одной семьей. Этот странный мирок поражает своей противоестественностью, однако эта противоестественность не осознается теми, кто вынужден в ней существовать.

В каждом из героев фильма тлеет потребность каких-то истинных человеческих чувств — дружбы, любви, материнства, но все эти чувства, не находя возможности самореализации, проявляются в исковерканном, порой извращенном виде.

Изгои, лишенные ласки, заботы, отторгнутые буржуазным обществом, раздавленные и искалеченные им, цепляются за жизнь, как могут, любыми способами. В их мире нет места критериям нравственности и гуманности. На наших глазах маленький человечек, выводивший когда-то за партой так тщательно и серьезно слова: «Земля круглая, как апельсин», спокойно возьмет в руки пистолет и станет убийцей. Плохо это или хорошо? — у него не возникнет такого вопроса: так нужно, чтобы добывать деньги на жизнь, вот и все.

Автор фильма искренен, он не играет в сентиментальность, не призывает «повздыхать» над жалкой судьбой несчастных сироток. Суровая документальная поэтика «Пишоте» пробуждает в зрителе истинное сострадание, бередит больную совесть общества, бросает ему вызов.

Стремление к достоверности — черта, унаследованная от «синема ново», оказала влияние и на тех художников, чье творчество нельзя отнести к подлинным завоеваниям прогрессивного бразильского кино. Так, в фильм Орландо Сенны «Необработанный алмаз» словно из другой картины вошли реалистические, поражающие своей жестокой правдой эпизоды тяжкого труда старателей (гаримпейру). Но они оставляют впечатление чужеродности, случайности в контексте авторского замысла, всерьез «озабоченного» рассказом о

загадочной любви местной негритянки Бугриньи и вернувшегося в родной городок «по смутному зову души» известного актера телевидения.

Все фильмы Недели, представляющие современное бразильское кино, отличает приверженность к национальной тематике. И, конечно, закономерен интерес режиссеров к истории страны. Самым мощным историческим «суперколоссом» остается по сей день картина Карлоса Коимбры «Независимость или смерть», сделанная в 1972 году. В ее название вынесен известный лозунг национально-освободительного движения, развернувшегося в Бразилии в начале 20-х годов прошлого века. В центре фильма жизнь и политическая деятельность первого бразильского императора Педру I. Он показан с чувством большой симпатии, как человек живой, энергичный, мудрый. В целом же картина носит парадно-торжественный характер, поскольку была задумана как «юбилейная» и выпущена специально к национальному празднику — 150-летию со дня провозглашения Бразилии независимой империей.

Извечное и неискоренимое стремление народа к независимости звучит и в другой исторической картине — «Война бритоголовых» Сильвио Бака (автора одного из интереснейших латиноамериканских антифашистских фильмов «Аллилуйя, Гретхен»). Здесь нет пышных красот королевского двора, ее герои — крестьяне, согнанные со своей земли, право на которую откупили в 1913 году иностранные компании для строительства железных дорог. Бунт крестьян, в котором сплетаются свободолюбивые и религиозные мотивы, превращается в настоящее восстание, однако это стихийное народное выступление безжалостно топится в крови правительственными войсками.

Создавая глубокие социальные произведения, многие современные бразильские режиссеры стремятся и к тому, чтобы они были более зрелищными. Пожалуй, одна из главных тенденций, определяющих сегодня движение национального кинематографа страны, — это попытка приблизить киноискусство к народу, к широкому зрителю, не потворствуя при этом низкому вкусу.

«Синема ново» в свое время не удалось установить тесный контакт с публикой. Фильмы этого течения смогли по достоинству оценить прежде всего прогрессивная интеллигенция, студенчество, профессиональная критика Впрочем, их авторы в числе других целей преследовали и эту — пробудить чувство личной ответственности за неблагополучие общества в среде интеллигенции. Многие ленты «синема ново» были слишком изощренны, сложны по форме для восприятия простого зрителя — в этом сказались издержки чрезмерно категоричной, демонстративно полемической антикоммерческой позиции художников. Сейчас отношение к этому вопросу у кинематографистов изменилось. «Шика да Силва» и «Прощай, Бразилия!» (Бай-бай, Бразил!»), «Лавка чудес» и «Дона Флор и два ее мужа» свидетельствуют о поиске нового киноязыка, сочетающего проблемность с яркой выразительностью, зрелищностью, сочной актерской игрой.

Вот уже несколько лет огромной популярностью у бразильской публики пользуется фильм «Дона Флор и два ее мужа» режиссера Бруно Баррету по одноименному роману Жоржи Амаду. Произведения этого большого писателя всегда привлекали кинематографистов. Одной из недавних и удачных экранизаций стал фильм, снятый по роману «Лавка чудес». Постановку его осуществил один из лучших мастеров бразильского кинематографа Нелсон Перейра Душ Сантуш. Его молодой коллега Бруно Баррету также добился успеха, и какого! «Дона Флор» побила все рекорды посещаемости, потеснив даже американские «Челюсти»: картину посмотрело 8 миллионов зрителей — цифра для Бразилии огромная. Завоевал он симпатии и за рубежом, пройдя по экранам не только Латинской Америки, но и США, ФРГ и Португалии.

Несомненно, удаче картины способствовало замечательное актерское трио — Соня Брага, исполнительница главной женской роли, и ее партнеры Жозе Вилкер и Мауру Мендонса. Они вдохновенно и точно воплощают автор-

ский замысел. Дона Флор — скромная, тихая красотка, дающая уроки кулинарного искусства. На ее долю в полной мере выпало и счастье и несчастье в первом ее браке с непутевым Вадиньо, прозванным Гулякой. Соня Брага играет сдержанно, ее Флор добропорядочна, хорошо воспитана — вполне в духе буржуазной морали. Она привыкла скрывать свои чувства, но какая неизбывная тоска звенит во всем ее существе, когда она внезапно теряет своего Вадиньо, которого, как кажется тетушкам и соседкам, она должна бы только проклинать. Действительно, ведь он сутками не являлся домой, проигрывал ее же деньги, флиртовал с ее ученицами, да и поколотить мог при случае. Жозе Вилкер в роли Вадиньо щедро раскрывает свой темпераментный талант. Его герой ни в чем не знает удержу — ни в любви, ни в игре, ни в попойках. И смерть настигает его нежданно-негаданно в совсем не подходящем месте: на веселом карнавале, где Вадиньо лихо танцует в женском наряде. Конечно, Гуляка — далеко не идеальный муж, но его натура подкупает душевной открытостью, человеческим теплом. Он умеет любить празднично и самозабвенно, внушая своей жене, что нет и не может быть в их любви ничего греховного, постыдного. Правда, иной зритель сочтет, возможно, некоторые сцены фильма слишком откровенными: но не стоит, право, идти смотреть эту картину, настроившись найти в ней всякие эротические пикантности. Зрителю, который склонен судить строго пуритански, а втайне относится к невероятной истории двух замужеств доны Флор исключительно с точки зрения сексуального любопытства, можно бы напомнить слова Жоржи Амаду из предисловия к роману: «...Эту ограниченность жизненных горизонтов, этот почти полный отказ от истинных ценностей жизни, эту деградацию мещанства я показал сквозь призму самого глубокого, благородного и бессмертного чувства — чувства любви. Я хотел также показать, что в буржуазной среде это чувство становится едва ли не самым преступным и что в наше время лишь люди из народа умеют любить по-настоящему. Дона Флор, зажатая в тиски буржуазного общества, не сразу смогла отличить ложь от правды; она жаждет любви и отказывается от нее, ее решимость снова и снова отступает перед робостью. Но с помощью простых людей этой поистине волшебной Баии она восстает против предрассудков, против всего, что угнетает и уродует любовь, делая ее либо низменной, либо преступной, против всего, что мешает человеку любить» [7].

«Дона Флор и два ее мужа», режиссер Бруно Барретто

Второй супруг доны Флор (его играет Мауру Мендонса) — полная противоположность первому. Фармацевт Теодоро Мадурейра, владелец аптеки, член ученого общества, участник светского квартета, где он исполняет партию фагота. Теодоро во всем, в том числе и в супружеской любви, исповедует порядок. Второй брак доны Флор выглядит на редкость достойным, муж — ну, просто море добродетели, а счастливая новобрачная почему-то чах-

[7] Амаду Ж. Дона Флор и два ее мужа. М., 1966, с. 16.

нет на глазах. Ритм фильма словно замирает, скованный рамками приличий и условностей, чтобы внезапно взорваться появлением призрака Гуляки, пришедшего запросто навестить любимую женушку. Невидимый никому, кроме Флор, он спокойно разгуливает по квартире в своей вполне земной оболочке, абсолютно ничем не напоминая привидение. Его истовому напору Флор противиться не в силах, и в конце концов он мирно устраивается спать рядышком с супружеской парой. Как только в фильм вторгается фантастическое, озорное, комические ситуации следуют одна за другой. И в финале картины радостная и цветущая дона Флор выходит из церкви, ведомая под руки сразу двумя законными мужьями...

Невозможное и достоверное органически сочетается в фильме, насыщенном атмосферой штата Баия, «где невероятное ни у кого не вызывает удивления». Хотя в ленте Баррету неизбежно сужены рамки просторного мира романа, вместившего куда больше характеров и деталей быта, она тем не менее верно передает бурное дыхание полнокровной баянской жизни, ее пульс, бьющийся и в темпе киноповествования, и в игре актерского ансамбля, и в музыке композитора Буарке. Читатели романа, наверное, помнят немаловажную роль, которую играли в его структуре рецепты национальной бразильской кухни, постоянно вплетающиеся в перипетии сюжета, сопровождая дону Флор и в печали и в радости. Режиссер лишь однажды прибегает к зрительному образу, но делает это так азартно и «вкусно», что повторы уже не нужны. Пиршество свежих и буйных красок разнообразнейших овощей напоминает кадры из иных грузинских фильмов, проникнутых светлым оптимистическим отношением к жизни. В том, как готовят руки вдовы любимое блюдо Гуляки — яичницу с помидорами и луком, — чувствуется все ее отчаяние, нежность и страсть.

Вся эта фантасмагорическая история взаимоотношений столь необычного треугольника высвечивает противостояние постной и ханжеской буржуазной морали и истинной витальности народной культуры. Сам Жоржи Амаду весьма одобрительно отозвался о киноверсии своей книги: «Основа человеческого и социального конфликта моего романа полностью передана в фильме. Молодой режиссер, наделенный талантом и чувствительностью, ухватил самое существенное в истории доны Флор. Я нахожу этот фильм прекрасным, целостным и считаю, что сделан он на уровне лучших произведений национального кино»[8].

В иной, более ностальгической тональности снят фильм «Прощай, Бразилия!» («Бай-бай, Бразил!»). Его постановщик — известный режиссер Карлос Диегес, один из зачинателей «синема ново», автор картин «Ганга Зумба», «Большой город», «Шика да Силва» и других. Ароматом грустного «ретро» веет от истории бродячего театрика в его новом фильме. Дом на колесах останавливается в городках и деревушках, и вечерами начинается здесь традиционное представление, где чередуются фокусы Лорда Цыгана, Императора Магов и Ясновидящих, номера Андориньо, Короля мускулов, и неизменный гвоздь спектакля — танец Саломэ, Королевы румбы. К труппе присоединяется юный аккордеонист Сисо, совершенно зачарованный Саломэ, и его беременная жена. Вместе колесят они по дорогам, но все меньше и меньше остается местечек, где их выступления делают сборы, а все больше встречается на пути заклятых врагов Лорда — телеантенн. В порыве ярости Лорд Цыган (еще одна блистательная роль актера Жозе Вилкера) взрывает общественный телевизор в одном из поселков. Но этим не остановить нашествие цивилизации. Она меняет весь облик Бразилии и несет не только чудеса техники, но и циничную мораль, равнодушие к человеческой жизни. Строится Трансамазонская дорога, и, как рассказывает очевидец, чтобы расчистить сельву, на индейцев с самолетов сбрасывают бомбы.

Лорд из тех натур, что сумеют приспособиться в любых обстоятельствах: проиграв фургон, он посылает жену торговать своим телом, а сам не брезгует контрабандой. Аккордеонист же не способен идти на сделки с совестью, и

[8] «Filme cultura», 1979, N 33, p. 110.

пути героев расходятся, чтобы через несколько лет пересечься на минуту в финале фильма. Современный автофургон с сияющей рекламой и танцующими красотками — вполне в духе новой индустрии развлечений — подъедет к подмосткам, где выступает ставший уже известным ансамбль Сисо, исполняющий народную музыку. Печальную интонацию прощания с прошлым, его лучшими патриархальными нравами, перекрывает в фильме убежденность в том, что всегда будет искусство, нужное людям, и люди, преданные искусству.

Разумеется, вошедшие в программу Недели бразильские фильмы не могут дать исчерпывающего представления о всех процессах, происходящих ныне в кинематографе страны. Но очевидно одно — атмосфера «либерализации» нашла свое отражение в киноискусстве, и лучшие фильмы, сделанные сегодня, свидетельствуют о развитии демократических традиций прогрессивной национальной культуры, принципов социального кино, творческих исканий поры расцвета бразильского «синема ново».

Неделя сирийского кино в СССР

В соответствии с планами культурного и научного сотрудничества между СССР и Сирийской Арабской Республикой в Москве и Ашхабаде состоялась Неделя сирийского кино. Для участия в этом мероприятии в Советский Союз прибыла представительная делегация кинематографистов САР во главе с Генеральным директором Национального центра кино Ф. О. Эрсаном.

В программе Недели были представлены следующие игровые полнометражные фильмы: «Старые фотографии» (режиссер Набиль Малих), «Красный, белый, черный» (режиссер Башир Сафах), «Ловушка» (режиссер Вади Юсеф) и «Обратное направление» (режиссер Мирван Хаддат), а также короткометражные ленты — «Визит президента Сирии Асада в СССР», «Сирия — 6000 лет цивилизации», «Мир против Кэмп-Дэвида», «Дамасская свадьба», «Окно», «Древний город».

В интервью, данном корреспонденту «Искусства кино», Ф. О. Эрсан заявил:

— Для нашего народа, избравшего путь социалистического развития, дружба с Советским Союзом является исключительно важным фактором. И мы с удовлетворением отмечаем, что год от года культурные связи между Сирийской Арабской Республикой и Советским Союзом приобретают все более стабильный характер. Сотрудничество двух наших стран в области кинематографии является плодотворным и постоянно крепнет, ибо оно основывается на прочном фундаменте сирийско-советской дружбы и отвечает взаимным интересам обоих государств. Систематическое знакомство советских зрителей с достижениями сирийского национального кинематографа и сирийского зрителя с успехами советского кино стало неотъемлемой частью культурной жизни наших народов.

Одно из центральных мест в творчестве сирийских кинематографистов заняла в последние годы тема мужественной борьбы арабов против агрессивного курса и экспансионистских происков Израиля, за прочный и справедливый мир на Ближнем Востоке. Национальный кинематограф Сирии — это кинематограф, проникнутый идеями патриотизма, мира и солидарности с народами других стран.

Неделя сирийского кино в Советском Союзе прошла с большим успехом и вызвала широкий интерес кинематографической общественности нашей страны.

А. Гребнев, Ю. Райзман

Частная жизнь

По бесконечному коридору с рядом одинаковых дверей, коридору министерства, шел человек лет шестидесяти, может быть, и старше, стройный, прямой, с тоненькой элегантной папкой в руке. Здесь его знали, и он то и дело отвечал на поклоны встречавшихся ему людей. В лифте, куда он сейчас вошел, тоже оказался знакомый, и они обменялись кратким незначащим рукопожатием. В вестибюле он взял у гардеробщика свой плащ и шляпу, но надевать их не стал — на улице светило солнце, был яркий полдень начала лета. Выйдя из дверей, он на секунду остановился. В длинном ряду одинаковых машин, выстроившихся вдоль здания, была и его машина; она тотчас подъехала, и шофер изнутри распахнул дверцу.

Усевшись, он некоторое время молчал. Машина стояла. Потом рука его потянулась к пачке сигарет, лежавших на щитке перед шофером. Тот сказал удивленно:

— Вы же бросили, Сергей Никитич.

Но Сергей Никитич уже закурил, тут же, впрочем, закашлялся и раздавил сигарету:

— Фу, что это ты куришь, гадость какая!

Потом, словно очнувшись, сказал:

— Домой!

Они миновали шумную площадь, потом еще улицу и выбрались в потоке машин к центру Москвы. Здесь Сергей Никитич неожиданно повел пальцем:

— Разворачивайся.

— Что? — не понял шофер.

— На работу поедем.

Он прошел быстрым шагом в приемную, где его ждали, и — не задерживаясь — в кабинет, куда никто не рискнул сейчас войти вслед за ним. Минуту спустя появилась секретарша, стала в ожидании, прикрыв за собой тяжелую дверь. Он уже сидел за столом, поднял на нее взгляд.

— Почта у вас на столе, — сказала секретарша.

И еще:

— Там Петелин и Воронцов.

— Сейчас не надо, — сказал он на это. — Никого.

Секретарша неслышно удалилась, он остался в кабинете один, потянулся рукой к телефонам, стоявшим на столике сбоку, взял трубку, потом тут же раздумал, отправил ее на место, потом выдвинул ящик стола, вытащил стопку бумаг, извлек очки из нагрудного кармана.

В приемной между тем шла своя жизнь — кто-то еще сидел в ожидании, кто-то вошел и вышел, натолкнувшись на непреклонный жест секретарши; звонил телефон. Вошел, среди прочих, коренастый молодой человек в спецовке, спросил:

— Отец у себя? Спросите, могу я к нему?

— Просил сейчас к нему не заходить, — сказала секретарша, на этот раз как бы извиняясь за Сергея Никитича.

И еще кому-то:

— Просил не заходить...

В кабинете, в тишине Сергей Никитич разбирал ящики стола. Здесь были нужные бумаги, он их складывал отдельно; ненужные стопками отправлял в корзину. Подержал в руках брошюру с дарственной надписью и отправил туда же.

Еще обнаружились в ящиках грамоты и адреса — целая стопка приветственных адресов в кожаных папках. И еще — всякая мелочь: перочинный нож, забытая пачка «Мальборо», авторучки... Все эти предметы Сергей Никитич сложил в портфель с серебряной

дарственной табличкой — он тоже лежал здесь, дожидаясь своего часа. Туда же были помещены и предметы, которые Сергей Никитич обнаружил в сейфе: коробка с орденом, еще одна — с медалью, грамота в сафьяновой обложке и наконец картонная коробка из-под трубочного табака, ее Сергей Никитич взял с особой бережностью. В коробке этой лежал, видимо с незапамятных времен, пистолет «Вальтер».

...Приемная давно опустела. Секретарша терпеливо сидела в ожидании, уже собрав бумаги, с сумочкой на столе. Вошел шофер Валерий.

— Сейчас я узнаю, — сказала она и направилась в кабинет.

Здесь Сергея Никитича не было. Скрытая за занавеской дверь вела во вторую комнату, комнату для отдыха. Секретарша постучалась и вошла.

— Что, Нелли Петровна?

Сергей Никитич сидел за круглым столиком, одетый, в плаще и шляпе, опершись на портфель, и смотрел на нее.

— Сергей Никитич, извините, я вам не нужна больше?

— А сколько времени?

— Половина седьмого.

— Конечно. Идите.

— Валерий тут, в приемной.

— Хорошо.

Она еще продолжала стоять.

— К вам сын заходил, вы были заняты.

— Да. Хорошо, — кивнул он снова, уже выказывая нетерпение.

Дверь за Нелли Петровной закрылась. Он оглянулся ей вслед, будто собрался что-то сказать или спросить, но не успел.

Предприятие, которым руководил Сергей Никитич Абрикосов, занимало обширную территорию на окраине Москвы, близ кольцевой автомобильной дороги, и представляло собой, в сущности, целый город, где вблизи заводских корпусов поднялся жилой микрорайон. Все это были его, Сергея Никитича, владения, и сейчас они проплывали мимо машины, в которой он ехал.

Жена Наталья Ильинична, сын Игорь, невестка Вика, теща Мария Андреевна — все были в сборе, ужинали. И, как всегда, в доме были гости, на этот раз брат Натальи с женой. Сергей Никитич поздоровался и прошел через столовую к себе в кабинет.

Наталья пошла за ним.

— Будешь ужинать?

— Чаю выпил бы.

— Тебе сюда?

— Да.

— От Марины телеграмма. Она выезжает в среду с детьми.

— Хорошо.

Наталья вернулась к гостям.

— Ты уж извини, Алеша, он, видимо, устал...

Налила крепкого чаю, взяла со стола сахарницу, розетку с вареньем, понесла в кабинет...

Тем временем звонили в дверь, Игорь пошел открывать и теперь стоял в прихожей со своим старшим братом Колей, который, войдя, так и остался у двери, почему-то не торопясь пройти дальше.

— Мама дома?

— Дома, все дома, заходи.

— А отец приехал уже?

— Да.

— А где он?

— Он в кабинете, — отвечал Игорь, с некоторым удивлением глядя на брата.

— Позови маму.

— А что случилось?

Но Коля уже увидел мать, позвал ее:

— Мама!

— В чем дело? Заходи, Коля, ты что? — сказала Наталья Ильинична, войдя в прихожую.

Коля задержал ее и Игоря:

— Отец вам что-нибудь говорил?

— Нет. А что такое?

— Он уходит с работы. Его сняли.

— Как сняли?

— Так вот, сняли.

— Вика, подожди! — Игорь остановил в дверях подходившую к ним Вику.

Но в это время из столовой раздался бодрый голос Алексея Ильича:

— Вы что там секретничаете?

И Наталья Ильинична, а вслед за ней Коля и Игорь, вошли в столовую, и здесь Наталья Ильинична, глядя попеременно то на Колю, то на дверь кабинета, сказала:

— Вот Коля говорит, что у Сергея... какие-то там неприятности на работе. Я не знаю, не поняла. Объясни, Коля.

Коля стоял все с тем же загадочным озабоченным видом. Все смотрели на него. И он уже собрался заговорить, как вдруг открылась дверь кабинета, и на пороге появился Сергей Никитич с пустым стаканом в руках.

— А, это ты? — увидел он Колю.

Ни в голосе его, ни на лице не было никаких признаков беспокойства или раздражения. Он мирно принес свой стакан, чтобы налить еще чаю, и затем присел к столу, показав Коле свободное место напротив. Все уселись, началось обычное чаепитие, и затем — обычным голосом, словно и не замечая нависшей над столом тишины, Сергей Никитич обратился к Коле:

— Ты ко мне заходил?

— Да, я заходил, — отвечал Коля. — Ты был занят.

— А что такое?

— Да уже все обошлось.

За столом опять наступила пауза. Все усердно пили чай. Сергей Никитич повернулся к гостям:

— Алексей, чего это тебя не видно? Не заходишь.

— Я-то захожу. Тебя дома нет, — сказал Алексей Ильич.

— Это верно, — признался Сергей Никитич. — Ну как дела-то? Что слыхать на белом свете? Квартиру-то как, обменял?

— Да что ты, — с готовностью откликнулся Алексей Ильич. — С ней разве обменяешь? — И показал на жену. — То район ей не годится, то этаж верхний, то, наоборот, нижний — опять плохо...

Тут полагалось посмеяться, и все посмеялись — сам Алексей Ильич, его жена, потом все остальные.

— Ну-ну, — сказал Сергей Никитич и поднялся.

Он направился к двери кабинета, уже открыл ее, затем вдруг остановился. Обернулся. Сказал спокойно:

— То, что вам сообщил Николай, это — правда.

И скрылся за дверью.

Когда Наталья вошла в кабинет, он лежал на диване, заложив руки за голову. Горел верхний свет. Наталья погасила его, зажгла настольную лампу.

— Почему ты поднялся? Лежи. А может, постелить, ляжешь нормально?

Он остался сидеть, она присела рядом.

— Сережа, что произошло?

— Я ушел с работы, — сказал он спокойно. — Подал заявление.

— Подал или ушел?

— Это одно и то же.

— Но это еще не значит, что его у тебя примут.

— Значит. Значит.

— Подожди, так это что, свершившийся факт?

— Вот именно. Свершившийся, — выговорил Сергей Никитич.

— Ничего не понимаю!

— Что ты не понимаешь? — сказал мягко Сергей Никитич. — Наступает возраст, когда человек должен стать пенсионером. У меня он давно наступил, как тебе известно. Пора и честь знать. Все правильно.

— Что правильно? Что ты болтаешь!

— Я не болтаю. Ну, представь себе, объединяются два предприятия, одно из них твое, идея объединения тоже твоя, а руководить будет кто-то другой, о тебе и речи нет. Ясно? Ты подаешь заявление. Тебе пишут: «Согласен». Все.

— Как все? А министр?

— Министр пишет: «Согласен».

— И все?

— А что еще? Пенсия персональная.

— Ну и что же ты будешь — сидеть дома, копаться на огороде, что за чушь!

— Копаться на огороде я не буду. Хотя бы уже потому, что дачу нам придется освободить. А дома — да, очень возможно.

— Ну и хорошо, — заключила твердо Наталья. — И черт с ними. Плюнь и не огорчайся. Знаешь, все к лучшему, в конце концов.

— Ты что, торопишься? Тебе надо уходить? — догадался Сергей Никитич.

— Да, ты знаешь, у нас ведь эти немцы сейчас, ну коллеги наши из ГДР, надо их куда-то вести, завтра они — в Ленинград...

— Ну давай.

— Мама тебе постелит. И, честное слово, не огорчайся, я тебя прошу. — Наталья пошла, вернулась, легко поцеловала мужа. — А потом знаешь, как у нас бывает, все еще тыщу раз переменится. Вот увидишь!..

Утром Сергей Никитич остался дома.

Был десятый час, когда он вышел из кабинета в столовую. Солнце неподвижными полосами лежало на полу, на стенах, и вокруг была непривычная умиротворенная тишина, только звуки телевизора, передававшего утреннюю гимнастику, негромко напоминали о времени. За большим круглым столом в одиночестве завтракала Вика.

— Доброе утро, — сказал Сергей Никитич.

— Доброе утро.

— А кто дома?

— Я, — сказала Вика.

Сергей Никитич прошелся вокруг стола, выключил телевизор.

— А где Наталья Ильинична?

— Она очень рано уехала. В аэропорт — кого-то там провожать.

— А Игорь?

— А Игорь спит. А бабушка на рынок уехала с Валерием.

— С Валерием?

— С вашим Валерием, шофером. Давайте-ка я за вами поухаживаю. Завтрак вам. Яичницу, да?

Сергей Никитич взглянул на стенные часы, спросил:

— И долго он у вас спит?

— Кто? Игорь? Как когда — сейчас еще рано, десятый час, — Вика уже встала из-за стола, отправилась на кухню.

Сергей Никитич еще походил по комнате.

— А газеты есть?

— По-моему, не доставали еще, — отозвалась из-за двери Вика.

Он пошел за ней на кухню, встал в дверях, Вика хозяйничала, явно тушуясь под его взглядом.

— Вика, а ваши папа и мама — кто они?

— Папа у меня военный, они живут под Ленинградом.

— А они в общем-то в курсе, что вы у нас?

— У меня с ними нет контакта.

Ответ этот требовал объяснений, и она добавила:

— Папа у меня, знаете, привык рассуждать такими категориями: это черное, а это белое. — Вика ухватила тряпкой горячую сковородку, переставила ее с плиты на стол, поискала и нашла чайник.

— А вы как рассуждаете? — спросил Сергей Никитич.

Она на секунду подняла на него глаза.

— А я... а я больше люблю полутона.

Сергей Никитич глядел на нее с любопытством.

— Видите, как вам не повезло, — сказал Сергей Никитич. — Я-то как раз полутонов не люблю.

— Правда, не повезло. Как жалко. Но что же делать? Вы знаете, мы с Игорем все равно, наверно, уедем от вас...

— Далеко?

— К моим родителям, в Ленинград... — Завтрак был готов, и Вика с подносом в руках направилась к двери. Он пропустил ее и послушно пошел следом. — Надо мне поступать куда-нибудь, — продолжала она. — Я здесь у вас уже два раза проваливалась. Там мне будет легче... Но вопрос с папой. Надо нам сначала пожениться, а Игорю для этого оформить развод с первой женой... Все проблемы!..

Теперь они завтракали вдвоем: Вика на своем прежнем месте, Сергей Никитич напротив.

Она спросила вдруг:

— А вы теперь всегда будете дома?

— А что?

— Да нет, ничего... Тоже проблема... А у вас есть какое-нибудь хобби?

— Это что, спички собирать?

— Ну зачем спички. Это же очень широкое понятие. Люди занимаются туризмом, собирают монеты, марки, кактусы. Я вам очень советую.

— Вот кактусы — это мне подходит, — сказал Сергей Никитич.

Зазвонил телефон. Вика посмотрела вопросительно на Сергея Никитича:

— Я подойду?

— Да.

— Вас нет?

Он кивнул утвердительно.

Телефон продолжал звонить, Вика подошла.

— Наталью Ильиничну? А ее нет. Позвоните вечером...

Часы в столовой пробили десять. Время тянулось очень медленно. В спальне с двумя застеленными постелями, в комнате тещи, в кабинете, во всей пустой просторной квартире, залитой солнцем, царили мир, покой и порядок.

У себя в комнате спал Игорь.

Сергей Никитич встал над его изголовьем.

— Тебе не пора вставать?

— А который час? — Игорь открыл глаза, потянулся к столику за часами.

— А что, лекций сегодня нет?

— Нет.

— Отменили?

— Да.

— Почему?

— А потому что экзамены. Если тебя раздражает, что я лежу, я могу встать, — сказал Игорь.

— Да, пожалуйста, — сказал Сергей Никитич и вышел.

И тут же столкнулся с тещей.

— Вы здесь?

— Да, — удивилась вопросу Мария Андреевна. В руках у нее была кошелка — теща только что приехала с рынка.

— Мария Андреевна, я прошу не пользоваться больше машиной, — сказал ледяным голосом Сергей Никитич.

— Так он сам приехал, Валерий. Вы не вышли, я не хотела вас беспокоить.

— Где он?

— Сейчас поднимется.

— Пожалуйста, скажите ему, что он свободен. Пусть едет на работу.

— Хорошо, хорошо. Мне нужно было только на рынок...

— Впредь поезжайте туда на троллейбусе.

— Туда троллейбус не ходит, — сказала теща уже вслед Сергею Никитичу; он уходил к себе в кабинет.

...Здесь Сергей Никитич сразу же уселся за письменный стол, выдвинул ящики и принялся за чистку. По-видимому, дело это ему не хотелось откладывать.

Аккуратно скрепленные справки и докладные, пригласительные билеты, проспекты и брошюры — все это сейчас решительно отправлялось в корзину. Некоторые из бумаг Сергей Никитич рвал — медленно и методично, сверху донизу, читая их и одновременно как бы совершая над ними эту экзекуцию.

Покончив таким образом с бумажным содержимым стола, оставив лишь немногое, Сергей Никитич принялся за портфель, накануне принесенный с работы. Он извлек из него грамоты и награды и все прочие предметы, в том числе коробку из-под трубочного табака.

Пистолет был на месте. Сергей Никитич подержал его на ладони, словно взвешивая; на всякий случай оглянулся на дверь; затем уложил в коробку и спрятал в верхний ящик стола вместе с пачкой сигарет. Ящик запирался на ключ, и Сергей Никитич запер его, а ключ бросил в пепельницу, стоявшую, как украшение, на столе.

Время тянулось медленно. Он еще походил по кабинету, потом снова сел за стол, нашел чистый лист бумаги, карандаш. Поставил цифру «1» и рядом написал: «Поликлиника».

Это был план. Список дел. Вслед за первой строчкой появились следующие — под номером вторым, третьим, четвертым...

Выглядело это так:

1. Поликлиника.
2. Гриша Мельников.
3. Марина (дача??)
4. Партвзносы...

Он добавил еще несколько строчек, потом перечитал написанное и первую строчку, под номером 1, подчеркнул...

В поликлинике, среди белизны стен, занавесок, простынь, раздетый до пояса, уложенный на кушетку, Сергей Никитич проходил обследование. С неловкостью человека, попавшего в руки к врачам, как бы извиняясь и посмеиваясь, он косился на бумажную ленту кардиограммы, где была записана сейчас его судьба; потом терпеливо ждал вызова в коридоре.

Здесь рядом с ним оказался еще один такой же человек, сидевший в ожидании приговора. Они поздоровались. Потом, поглядев друг на друга, поняли, что где-то когда-то встречались, и, может быть, даже вспомнили, где и когда.

— Давно тебя не видел, — сказал мужчина.

— Давно, — подтвердил Сергей Никитич.

— После инфаркта или до?

— До, — сказал Сергей Никитич.

— Что, прижало?

— Да нет. Так, на всякий случай.

— На всякий случай лучше сюда не ходить, — сказал мужчина. — Найдут что-нибудь.

— И то правда.

— А меня вот — прижало, — признался мужчина. — Юбилей мне делали.

— Юбилей — опасная штука.

— Не говори... Тебе — когда?

— Уже было.

Вышла девушка-медсестра:

— Вы не уходите, Борис Петрович!

— Жду, — сказал мужчина. И объяснил Сергею Никитичу: — Вот результаты должны. Расшифровывают...

Присоединился еще один посетитель.

— День добрый, кто тут первый, кто последний?..

Дверь кабинета приоткрылась, вышел врач.

— Борис Петрович, зайдите, пожалуйста.

Борис Петрович скрылся за дверью. Новый сосед спросил:

— Это какой Борис Петрович? Максимов, что ли? Лицо знакомое.

— Кажется, — отвечал Сергей Никитич.

— Вот народ, — пожаловался новый сосед. — Придешь сюда в субботу — никого. Все на даче. А в будний день, в рабочее время — пожалуйста, все тут как тут.

— А ты-то что же? — спросил Сергей Никитич.

— А я на пенсии.

Дверь кабинета снова открылась, на этот раз настежь. Из проема стали выкатывать каталку. На ней лежал Борис Петрович. За ним следовали врач и сестра. Борис Петрович слегка повернул голову и сделал жест рукой, означавший, что он нисколько не виноват в происходящем.

Его увезли.

А Сергей Никитич — пришла его очередь — сидел перед врачом, и врач рассматривал его кардиограмму. У врача были пышные седые баки, говорившие о том, что он не чужд моде. Пальцы его проворно прокручивали бумажную ленту с зигзагами.

— Давненько вы у нас не были... Какие жалобы?

— Нет жалоб, — отвечал Сергей Никитич, следя за лентой в руках врача.

— Вам нужна справка для поездки за рубеж?

— Нет.

— В санаторий?

— Нет пока что. Не нужно никаких справок.

— Так вы, что ж, пришли вполне бескорыстно?

— Можно так считать.

— Ну, Сергей Иванович!

— Сергей Никитич.

— Сергей Никитич. Я вас буду ставить в пример... Рукавчик, пожалуйста! — и врач показал, что ему нужна рука Сергея Никитича — мерить давление. — Что я могу вам сказать? Ходить, ходить надо бóльше. Двигаться. Вы смотрите — туфли ваши совсем как новые, а ведь носите их уже не первый год, правильно? Все в машине. Без машины — ни шагу.

— Что там? — спросил Сергей Никитич. — Сколько?

— Сто тридцать на семьдесят. Вас можно запускать в космос.

— Да. В космос. Это идея.

— И тем не менее. Надо ходить пешком.

— Хорошо, — сказал Сергей Никитич. — Это я вам обещаю.

У здания поликлиники, как у здания министерства, выстроились в ряд машины. Сергея Никитича никто не ждал. Он прошел мимо машин и дальше пешком двинулся по людной московской улице.

Он не спешил, и ему открывался город в подробностях, какие доступны только праздному взгляду. Витрины и афиши, газеты на стендах, киоски, остановки автобусов, подземные переходы...

Он заглянул на рынок. Вдоль прилавка, прямо у входа, выстроились мужчины и женщины с цветами. Он имел неосторожность здесь остановиться, и руки с букетами тотчас потянулись ему навстречу: гвоздики из южных краев и подмосковные гладиолусы в соперничестве демонстрировали себя.

Завидев праздного человека, торгующая публика оживилась, предлагая свой товар: молодую картошку, помидоры, клубнику. «Купите семечек», — привязалась к Сергею Никитичу бойкая женщина с корзиной... Сергей Никитич добросовестно осматривал прилавки, осведомлялся о ценах, качал головой. Цветов и клубники он не купил, а женщина с семечками убедила его, и он отсчитал ей мелочь и подставил карман...

В переулке за рынком торговали квасом. Сергей Никитич еще издали увидел толпу, цистерну и решительно направился сюда. И уже полез за кошельком, как был остановлен вежливым напоминанием:

— Куда, дядя? Здесь очередь...

Зато в пельменной у Сретенских ворот очереди не было. Сергей Никитич вошел, присмотрелся. Люди с покупками — гости столицы, забредшие сюда по пути; таксисты в форменных фуражках; продавщицы из близлежащих магазинов — самый разный народ расположился за столиками, подкрепляясь из алюминиевых тарелок. Рядом с приезжим мужчиной был свободный стул, но приезжий тут же положил на него сумку со свертками, показав, что место занято. Впрочем, нашлось другое, свободное, и Сергей Никитич получил из рук официантки блюдо с пельменями...

Он не торопился домой. Медленно шел по улице. Медленно открывал дверь в подъезде, нажимая кнопки с цифрами — дверь открывалась при помощи шифра, на новый манер...

— Где ты ходишь? Мы уже волнуемся, — Наталья с озабоченным лицом встретила его на пороге. — Подожди. — Она заступила ему дорогу, говоря быстрым шепотом: — Приехала Марина. Мы ей ничего не говорили. Она собирается на дачу с детьми — не знаю, как будет... У нее измученный вид. Ты будь с ней поласковей!

Сергей Никитич, не ответив, двинулся в столовую.

— Папа! — Взрослая женщина поднялась из-за стола, оставив двух мальчиков, которых она кормила, и шагнула навстречу Сергею Никитичу. Здесь же, за столом, сидели Коля, Игорь, Вика — вся семья была в сборе.

— Ну-ка, покажись. Это ты, Павлик? Тебя не узнать, — говорил Сергей Никитич. — А это никак Сережа? Или я ошибся? Ну-ка, посмотри на меня — ты Сережа или нет?

— Опять, видишь, свалились вам на голову, — жаловалась отцу Марина. — Уж не ругайте нас. Это все Павлик: в Москву, в Москву, уши мне прожужжал!.. Ну что же ты, Сережа, сидишь, как бирюк, посмотри на дедушку, это дедушка!

Трехлетний Сережа упрямо не желал смотреть. Дед поддержал его:

— Скажи, Сережа: не хочу смотреть на дедушку.

— Не хочу, — подтвердил Сережа.

— Вот правильно! Человек говорит то, что думает! Молодец!

Все смеялись.

— Так! Вниманне, прошу оставаться на местах! — объявила Марина. — Коля, иди помоги мне!

Игорь объяснил Вике в ответ на ее вопросительный взгляд:

— Подарки.

И в самом деле, начинался уже известный всем ритуал вручения подарков. С помощью Коли был внесен в комнату чемодан, и Марина извлекала оттуда аккуратно перевязанные ленточками свертки.

— Тебе, отец... Наши, уральские!.. А это

вам, Наташа!.. Вам, бабушка!.. Игорек, тебе! Коляша, получай, это тебе и твоей жене!.. Вика, я не знала, что вы существуете, уж извините...

Сергею Никитичу достались вязаные рукавицы и шарф, Наташе и бабушке — по косынке, Игорю — пшикалка с одеколоном, Коле — полотняный календарь... Все это было с повышенным вниманием показано друг другу, осмотрено, одобрено; потом Марина снова пожаловалась на свой непрошеный приезд:

— Вот видите, свалились вам на голову! Но мы не будем вас долго стеснять. Если там на даче надо что-то сделать, протопить, я сама. Вот Коля мне поможет. Да, Коляша?

Коля промолчал. Наталья Ильинична сказала сдержанно:

— Ну куда вам так торопиться, поживите у нас. Дача еще не совсем в порядке. И Сергей Никитич как раз дома эти дни. Сходите куда-нибудь...

— А почему ты дома, отец, что с тобой?

— Давление, — сказал Сергей Никитич.

— Лечат тебя?

— Еще как.

— Ты смотри, это не шутки. Нельзя столько работать... Павлик, не набрасывайся на еду! Прямо неприлично. Дома не заставишь, а в гостях... Ты уже идешь, Коля?

— Коле надо идти, у него заботы, ждет прибавления, — объяснила Наталья Ильинична.

— Папа, можно тебя на минуту? — сказал Коля.

Они с отцом ушли в кабинет.

— Папа, тут такое дело... — Коля смущался, и Сергей Никитич спросил грубовато:

— Денег, что ли?

— Да нет... Тут вот какое дело. Говорят, Петелина Виктора прочат на это место...

— На какое место? Кто это тебе сказал? Будешь слушать всякую ерунду. «Петелина Виктора»... Вот это ты мне хотел доложить?

— Нет. Послушай... Можно, я закурю?.. — И Коля закурил, вероятно, от волнения. — Кто бы ни был, Петелин или кто другой, он с тобой будет советоваться по поводу кадров, правильно? Для меня это шанс.

— Где шанс? Какой шанс? — спросил нетерпеливо Сергей Никитич.

— Мне двадцать семь лет, я сижу на ста тридцати рублях, — сказал твердо Коля.

— Ну и кто же тебе мешал?

— Ты.

— Ну так прекрасно! Я тебе уже не мешаю.

— Я прошу, чтобы ты помог.

В комнату вошла Наталья.

— О чем тут спорят?

— Тут ни о чем не спорят, — сказал Сергей Никитич. — Я думал: что же первое скажет мне мой старший сын в эти дни. А он мне говорит: как хорошо, папа, что тебя сняли, теперь мне никто не будет мешать расти на производстве!.. Да нет, не то тебе мешало, что ты мой сын. Это бы меня не остановило...

— Сережа! — сказала Наталья Ильинична.

— Способный человек всего добивается сам! — продолжал, отмахнувшись от нее, все повышая голос, Сергей Никитич. — Это все разговоры, что кто-то ему мешает!

— Но вы же заняли все места! Никому ничего не желаете уступать! Что, не так? — бросил с вызовом Коля. — Знаешь это изречение: нашел свое место в жизни, жди, когда оно освободится!

— Вот! Освободилось! Берите! — крикнул Сергей Никитич.

И тут вошла Вика:

— Сергей Никитич, вас там спрашивают.

В прихожей, куда вышел сейчас Сергей Никитич, стояла в ожидании Нелли Петровна, его секретарь. Своим мелодичным голосом она сказала: «Это я. Разрешите?»

Нелли Петровне было за сорок или под сорок. В облике ее чувствовалась нескладность: что-то с чем-то не совпадало — может быть, приятный голос с мужской походкой. Войдя за Сергеем Никитичем в кабинет, она остановилась, как, видимо, останавливалась не раз, ожидая распоряжений. Сергей Никитич позвал ее жестом, прошелся по кабинету, успокаиваясь, и сел за стол.

И, как обычно, Нелли Петровна положила на стол бумаги, которые Сергею Никитичу надлежало подписать. Потом извлекла из сумки пухлый конверт:

— Это вот зарплата, отпускные.

— Хорошо, — кивнул Сергей Никитич. — А почему вы стоите? Садитесь, пожалуйста.

Он взял со стола очки, ручку и принялся за бумаги.

— А это что? Нет, это уже не мне. Пусть решает новое руководство. — И отложил одну из бумаг. И еще одну отложил. И уставился с любопытством на Нелли Петровну.

— Сергей Никитич, вы в курсе? — сказала Нелли Петровна. — Виктора Васильевича назначают, Петелина. Приказа еще нет, но, кажется, это решенный вопрос. Так, судя по всему.

— Да? Может быть, может быть, — сказал хладнокровно Сергей Никитич. — Посмотрим. Не будем гадать.

— Я пойду. — Нелли Петровна поднялась, собрала со стола бумаги. — Сергей Никитич, я хотела вам сказать.. Я вам очень благодарна за все, что вы сделали для меня. Вы знаете, без вас мне бы не получить этой квартиры. Все собиралась вам сказать... Даже думала одно время вас пригласить, отметить новоселье. Вот, думаю, только обои поменяю. Потом как-то постеснялась, не считала удобным... А теперь хочу вам сказать: приходите в гости. Если, конечно, будет желание. — И она протянула Сергею Никитичу сложенный листок, очевидно, заранее приготовленный. — Вот здесь адрес и телефон... Это, знаете, метро «Медведково», кинотеатр «Ладога»...

— Спасибо.

— Вы знаете, у меня записи ваши, стенограммы. Может, вам когда-нибудь будет интересно. Понадобится, мало ли. Я ведь все храню...

Он вышел с ней в прихожую, снял с вешалки ее плащ, ухаживая и одновременно ускоряя процедуру прощания. Как только дверь за Нелли Петровной закрылась, он тут же, с непривычной для него быстротой, вернулся в кабинет, бросился к телефону.

Телефон был занят. Кто-то в квартире разговаривал с параллельного аппарата.

Он толкнул дверь.

— Телефон!

Невестка Вика сказала торопливо в трубку:

— Извини, пожалуйста, тут нужен телефон. Так, значит, как условимся?

Он еще ждал, пока они там уславливались. Наконец они закончили. Он прикрыл свою дверь и набрал номер.

— Андрея Захаровича, пожалуйста. Абрикосов... Алло! Андрей Захарович? Абрикосов. Я еду к тебе!

— Это кому же в голову пришло, можешь ты мне объяснить? Петелин! Почему вдруг? Какая логика? Должна же быть какая-то логика, или я уже ничего не понимаю! Почему, объясните! Петелин! Человек без лица! — говорил в крайнем возбуждении Сергей Никитич, расхаживая взад и вперед по кабинету. Хозяин кабинета, его старый товарищ, ныне занимавший высокий пост в министерстве, сидел за столом в кресле, которое вращалось, что давало ему возможность поворачиваться всем корпусом в сторону, где в тот или иной момент оказывался Сергей Никитич.

— Ну, это ты хватил, — заметил он мирно. — «Без лица»! Лицо у него, наоборот, я бы сказал, симпатичное.

— Может, он кому приглянулся... с этим лицом?

— Может, и так. Я этого не исключаю. Тут субъективный момент может вполне присутствовать, как и во всем. А как, ты думал, подбирают кадры?

— Я думал, по деловым признакам, — отвечал Сергей Никитич, решительно не принимая добродушно-снисходительного тона Андрея Захаровича и его шуточек. — А кроме того, я полагал, что не грех посоветоваться и со мной, коли уж решили меня заменить. Уж как-нибудь подобрал бы вам стоящего человека.

— Это, наверно, не так просто. Стоящего человека. Этот стоящий человек должен понравиться не только тебе. И может быть, тебе-то в последнюю очередь.

— Это еще почему?

— А потому, что нам не нужна твоя копия. Второй Абрикосов — зачем он нам? Один уже есть.

— Был!

— Ну, был, если тебе так нравится. Слушай, ты не кричи.

— Вы меня выкинули, ну это ладно. Днем раньше, днем позже. К этому всегда был готов. Рабочего уволить нельзя, инженера — нельзя, директора — в любой момент, было бы кем заменить! Но кем же, черт возьми, кого вы нашли! Петелина!

Вошла буфетчица в наколке, принесла чай, сушки.

— А может, кофе тебе? — спросил Андрей Захарович.

— Нет.

— Правильно, не увлекайся. У меня вон 180 на 110 давление, представляешь? И это уже стабильно. Чуть пониже — голова трещит. Возраст наш.

— Ну, я на возраст пока не жалуюсь.

— Дай тебе бог, — сказал Андрей Захарович. — Сахар? Или ты без?

— Я — без.

— Тоже правильно. Сахар, он ни к чему. Сейчас уже научно доказано. Выпить хочешь?

— Нет.

— Послушай, Сергей! — Андрей Захарович переместился: из-за своего стола пересел к маленькому столику, где был чай. — Во-первых, сядь, успокойся, у меня уже в глазах рябит от тебя. Во-вторых, я думаю, в тебе говорит какое-то чувство, ну как это назвать...

— Ну-ну?

— Петелин твой ученик, выкормыш. Ты его нашел, поднял, ты его сделал, так? Теперь, конечно, трудно себе представить...

— Да нет же, при чем тут это! — возразил Сергей Никитич. — Есть разные натуры, ты должен знать не хуже меня. Есть исполнители, вот он как раз исполнитель, типичный. Скажешь — сделает. Не скажешь — будет смотреть тебе в рот.

— А кем же он мог быть при тебе? Сам подумай. Ты бы другого не потерпел. Нет разве?.. Короче, что я тебе скажу? Не моя это идея, как ты понимаешь. Больше того, я тебя защищал. Но, видишь, у министра свои резоны, на то он и министр. В данном случае он хочет видеть на этом месте человека помоложе. Что ты против этого скажешь? Здравая идея. Ведь что-то же с нами происходит. Набираемся опыта, это правильно. Но, может быть, оно-то как раз и плохо? Опыт — это ведь что? Привычка. Привычка к хорошему и привычка к дурному. Разве не так?

— Это что, твои рассуждения? Или министра?

— Наши, Сергей Никитич. Его и мои. Поскольку он министр, а я с ним работаю... — Андрей Захарович посмотрел на часы. — Пей. Остынет.

Сергей Никитич к чаю не притронулся.

— Машина есть? — спросил вдруг Андрей Захарович.

— Доехать, что ли? Я теперь пешком. Пешеход.

— Да я не про это. Машина собственная, «Жигули».

— Да нет, не обзавелся.

— А дача?

— Казенная. Все казенное.

— Что ж ты так? Зря. Это наше поколение, дураки-идеалисты. Не думаем о завтрашнем дне.

— О другом думаем.

— О другом — это верно. А кроме того, думаем, что мы — вечны. А вечного, как учит нас диалектика, ничего нет, правильно?

— Ты меня рано списываешь, Андрей Захарович!

— Кто тебя списывает, чудак человек! Подожди, потерпи малость. Министр о тебе спрашивал. Он тебя вызовет. Я думаю, предложит тебе что-нибудь путное... Один совет! — добавил, понизив голос, Андрей Захарович. И тут же — кому-то, открывшему дверь: — Подождите, я приглашу.

— Ну-ну?

— Не показывай виду, что ты в какой-то степени там обижен, или что. Это лишнее, понимаешь?

— Я не обижен, — сказал Сергей Никитич.

— Вот и хорошо. И правильно. Ты меня понял. Будь здрав.

— Привет.

— Слушай, позвони когда-нибудь, — уже вслед Абрикосову сказал Андрей Захарович. — Есть у тебя мой домашний?..

В приемной толпился народ — собрались на совещание. С Сергеем Никитичем все исправно поздоровались. «Прошу, товарищи», — послышался голос Андрея Захаровича из кабинета.

Он вышел из здания министерства, как выходил не раз, и даже — по давней привычке — бросил взгляд на машины, стоявшие ровным строем поперек тротуара. И уже направился в сторону, к подземному переходу, как услышал за спиной:

— Сергей Никитич!

Обернувшись, он увидел Валерия, своего наглого Валерия-шофера.

— Здравствуйте, Сергей Никитич, — сказал обрадованно Валерий. — Вам куда, в смысле в какую сторону? А то давайте! — и показал на машину.

Сергей Никитич замешкался с ответом, и Валерий повторил:

— Садитесь, я подвезу.

— Да нет, Валерий, мне тут близко.

— Ну, тем более!

— Да нет.

— А то смотрите, он все равно не скоро, мы только приехали, так что время есть.

Сергей Никитич коротко качнул рукой, что означало одновременно и отказ, и прощание, и, не оборачиваясь, пошел своей дорогой.

Он вернулся вечером. Наталья говорила по телефону. В столовой был накрыт ужин, вошла теща.

— Садитесь. Сейчас чаю вам...

— А где Марина?

— Уже легла. Ребенок долго не засыпал. Мы их устроили в кабинете, вам постелили в спальне.

— Да?

— Будете выходить — потише... Спокойной ночи...

Наталья все еще разговаривала; из передней доносился ее приглушенный голос, смех. Сергей Никитич отставил тарелку, осторожно, стараясь не шуметь, прошел в спальню.

Когда она пришла, он был уже в постели, листал книжку, которую нашел на тумбочке.

— Не смотри на меня, — сказала Наталья. Она надевала халат. Потом присела к зеркалу. Потом ей что-то понадобилось в шкафу.

Он молча следил за ней.

— Что ты читаешь? — спросила она, и он посмотрел на обложку книги.

Она погасила верхний свет. Остался свет ночника.

— Отвернись!

И юркнула под одеяло.

Они лежали молча рядом. Наталья повернула к нему голову:

— Что делать с Мариной? Попробовать снять дачу?

— Да, наверно... Слушай, а сколько у нас на книжке, есть книжка-то?

— Две тысячи шестьсот.

— Не густо по нынешним временам.

— Ты был сегодня в министерстве?

— Да.

— Ну и что?

— Ничего... А с кем это ты говорила по телефону?

— Когда?

— А вот сейчас.

— А это Валя моя звонила.

— Какая Валя?

— Валентина. Ты ее знаешь, по-моему. Видел.

— Да? Не помню... У тебя много новых друзей, которых я не знаю?

— Конечно.

— Дай мне руку.

— Зачем?

— Мне нужна твоя рука.

— Ну, не дури, Сергей. Спи. Я гашу свет.

В списке дел была подчеркнута вторая строчка, пункт второй: «Гриша Мельников» — имя и фамилия человека, которого Сергей Никитич собрался навестить.

Он ехал в троллейбусе. Здесь была своя жизнь, которой Сергей Никитич не знал. «Передайте, пожалуйста, билет», — говорили ему, и он передавал. «Возьмите две копейки, это ваши». — «Мои?» — «Вы сколько опустили? Пятак?..» Он покорно отвечал на вопросы, предупредительно сторонился, пропуская вы-

.одящих на очередной остановке. Освободилось место, кто-то предложил ему: «Садитесь», и он послушно сел, оказавшись рядом с симпатичным юношей, читавшим книгу.

Сергей Никитич бросил взгляд на страницу, заинтересовался и стал читать вместе с парнем. Тому это не понравилось. Он глянул на Сергея Никитича раз-другой.

— Это что, современная вещь? — полюбопытствовал Сергей Никитич.

— Да-да, — отозвался парень.

— Вам не интересно поговорить? — удивился Сергей Никитич.

— О чем? — парень глянул на него и уткнулся в книгу.

Потом, после троллейбуса, Сергей Никитич прошел еще квартал пешком. Здесь было то же, что и всюду — вывески парикмахерской, аптеки, почты-автомата, булочной. Нашелся и магазин с коротким названием «Продукты», куда Сергей Никитич безостановочно направился. Впрочем, нужный ему отдел помещался особо, имея свой отдельный вход с боковой стороны.

Здесь Сергей Никитич купил бутылку молдавского коньяка.

Потом он увидел знакомый дом, нашел подъезд...

Парень в тренировочном костюме, открывший дверь, был Сергею Никитичу незнаком.

— Мельниковы здесь живут?

— Проходите, — сказал парень.

— Мне Григория Семеновича.

— А вы кто, простите? — осведомился парень.

— Я его друг, — сказал Сергей Никитич. — А вы?

— А я родственник.

— Я вас не знаю.

— Муж его дочери.

— Анин муж? Аня замужем?

— Как видите, — сказал парень.

— А где Григорий Семенович?

— А Григорий Семенович умер... Проходите, пожалуйста. Вы разве не знали?.. Уже два года... как раз в этом месяце... — Парень смотрел с сочувствием на застывшего, вдруг потерявшего дар речи Сергея Никитича.

— Как же так?.. Я ничего не знал... А Соня? Соня где?

— Софья Ивановна — у сестры, в Ленинграде. А вы... простите...

— Я Абрикосов.

— Слышал, да, — сказал парень. Показал на фотографию в рамке на стене. — Вон там, кажется, вы с Григорием Семеновичем?

— Да, там я.

— Аня рассказывала. Она сейчас у матери, поехала к ней. Мы ждем ребенка.

Сергей Никитич в плаще, не раздевшись, с бутылкой в кармане, все еще стоял посреди комнаты.

— Отчего он умер?

— Софья Ивановна считает, что залечили его. Но он все равно тяжело болел, весь последний год... Вы присядьте, — предложил парень.

— Ничего, я пойду.

— Вы позвоните так, в августе, Софья Ивановна приедет к нам погостить... Телефон знаете? У нас ведь номер поменялся... Запишите... Четыреста сорок два... Сейчас я вам запишу...

Сергей Никитич сунул в карман бумажку с телефоном, кивнул на прощание и ушел.

Он вошел в будку автомата, нашарил в кармане монетку, нашел листок с номером.

— Алло, кто это? Мне Нелли Петровну. Я вас не узнал. Это Абрикосов. Я собираюсь к вам зайти...

Он застал Нелли Петровну врасплох, и сейчас она лихорадочно приводила себя в порядок. «Да-да! Минуточку!» — послышалось из-за двери. И затем: «Подождите! Только не сразу входите!» Она открыла ему и отбежала от двери. Сергей Никитич вошел.

Он оказался в маленькой прихожей. Дверь в комнату была открыта, и он прошел туда. Это было однокомнатное жилище одинокой женщины — гостиная с телевизором и журнальным столиком и спальня за ширмой в другом углу. За стеклами книжных полок-стеллажей было несколько фотографий; Сергей Никитич остановился перед ними. Он так и стоял здесь, в плаще, с бутылкой коньяка,

торчащей из кармана, в неуютной позе человека, рассматривающего чужое жилье в отсутствие хозяев, когда наконец услышал за спиной мелодичное, приветливое:

— Здравствуйте! Какими судьбами?

Нелли Петровна стояла на пороге комнаты, нарядная, подкрашенная, одновременно и похожая и непохожая на ту, что входила по звонку в его кабинет и застывала с выражением вопроса.

— Да что же вы! — она бросилась снимать с Сергея Никитича плащ. — Ну давайте же я повешу!

Бутылка мешала, Сергей Никитич извлек ее, поставил на журнальный столик. Сел.

— Был я сейчас у моего старого друга. Хотел выпить за встречу. А друга моего уже два года, как нет в живых. Давайте помянем его душу. Есть у вас стаканы?

— Зачем же стаканы! — Нелли Петровна тут же нашла и поставила на столик две рюмочки, как полагается, и тарелку с двумя апельсинами, и еще две тарелки с ножами.

И они выпили.

— Как вы живете, Сергей Никитич? — спросила Нелли Петровна.

— Еще никак не живу. Собираюсь, — сказал Сергей Никитич и налил еще — ей и себе. — А вы?

— Да вы знаете, все у нас по-старому пока. Я думала, честно говоря, Виктор Васильевич возьмет другого секретаря. Так мне говорили. Что он всех будет менять. Но пока не меняет.

— Хорошо, — сказал без всякого выражения Сергей Никитич.

— Ну а вы-то как? Сергей Никитич! Я все время думаю о вас!

— А вы не думайте, — сказал холодно Сергей Никитич. — Не надо думать. Все хорошо. Вот видите, хожу по друзьям и знакомым. Раньше имел дело только с начальниками и подчиненными, других не знал. А теперь вот такое преимущество. Видеть тех, кого хочешь видеть...

Он чокнулся с ее рюмкой. Выпил сам, не подождав.

Ему хотелось поговорить.

— Как мы живем, Нелли Петровна! — сказал он горько. — В этой сутолоке можно прожить двадцать лет и не встретиться с другом. Близких людей не видеть годами. И даже о смерти не узнать, если в этот день пропустил газету, «Вечерку»!.. С этим другом моим, Мельниковым Гришей, жили мы много лет вместе. Учились. Во время войны, когда промышленность перебазировали на Восток, ехали одним эшелоном. Он меня от пули спас, в самом буквальном смысле... Это если начать рассказывать... — Сергей Никитич махнул рукой. — А вы что ж не пьете?

— А я вообще не пью.

— Да?

— Сергей Никитич, вы прожили такую интересную жизнь, — сказала Нелли Петровна. — Почему вы не пишете? Вам бы сесть и написать!

Мысль эта показалась Сергею Никитичу забавной.

— Издадут в роскошном переплете!

— А даже если не издадут, все равно останется. Правда! Вот давайте! Приходите, я буду записывать. У меня машинка...

Сергей Никитич повеселел.

— «Приходите»! Это, знаете, опасно! Вот так один ходил-ходил, а потом — раз, и...

— И что?

— Любовь, что!

— Ну, это нам с вами не грозит.

— Вы так уверены?

— Конечно.

— Так решительно?

— Да.

— А можно — на «ты»?

— Кому — с кем?

— Нам с вами.

— С какой стати? — удивилась Нелли Петровна. — Вы мне, впрочем, можете говорить «ты». Не знаю, почему до сих пор не говорили. Всем говорили, а мне нет. Это что, уважение или наоборот — недоверие?

Сергей Никитич рассмеялся.

— Я никогда не видела, как вы смеетесь, — сказала Нелли Петровна.

— Твое здоровье!

Он выпил и поднялся. Она следила за ним.

— А это кто? — он остановился перед фотографией, которую давно приметил.

— Мой муж, — не сразу ответила Нелли Петровна. — Хотя мы расписаны не были, и у него кроме меня была семья... Но я благодарна ему, все равно. Я была счастливее, чем многие замужние женщины.

— Как так?

— Вот так. Все лучшее было наше, как вам еще объяснить? Его звали Сергеем, ваш тезка. И это кончилось... Вот вам все — о себе...

Сергей Никитич еще походил по комнате, потом вдруг присел:

— Хочешь, я тебе скажу правду? Я не знаю, как мне жить. — И опять поднялся. — Слушай, я пойду.

— Погодите, сядьте. Ну посидите еще.

— Не-ет.

— Я вам вызову такси.

— Зачем? Я выйду и... Ты только вот что. У тебя есть три рубля? Дай мне в долг!

— Больше?

— Нет, нормально, — Сергей Никитич взял деньги. — Спасибо... Поцелуемся?

— Нет.

— Как хочешь. — Он уже снял с вешалки плащ, надевать не стал — накинул на руку.

И сразу ушел.

Дверь открыла Марина.

— Добрый вечер, — сказал ей Сергей Никитич. — Ты дома?

— Как видишь.

— А ребята?

— Ребята спят. Двенадцатый час.

— А где Наталья Ильинична?

— А я откуда знаю. Будешь ужинать?

— Нет.

— Уже поужинал, — заметила Марина.

— Ты куда? — остановил он ее.

— Спать. Я уже спала.

— Погоди. Сядь. Поговорим.

Он указал ей на стул за круглым столом в столовой. Она села.

— Ну, что?

— Как живешь-то вообще?

— Тебе подробно или в двух словах?

— Можешь подробно... Да, вот насчет дачи, — вспомнил Сергей Никитич. — Ты знаешь, где мы раньше жили, в Загорянке, там, видимо, не получится в этом году. Не знаю, говорили тебе или нет, я ведь там больше не работаю, где работал. Ну вот. Так что недельку еще потерпи, все наладим... А что там за шум? — прислушался он.

— У Игоря гости... Да ничего, отец, ты не беспокойся, я сама что-нибудь придумаю с дачей. А нет — уедем.

— Ну, рассказывай.

— Что рассказывать? Старею, папа. Чувствую годы.

— Ты — годы?

— Конечно. Сколько мне лет, ты думаешь? А ты — молодцом. Как огурчик. В теннис еще играешь?

— Бросил... Ну как ты? Расскажи. Муж-то как? Попивает?

— Временами... Весной.

— Почему именно весной?

— А кто его знает.

— У вас как с ним?

— Как у всех.

— Ясно.

— Ты ничего не спрашиваешь про маму, — сказала Марина.

— А что, как она?

— Мама в доме для престарелых... — Не пугайся, чего вы все так пугаетесь, — усмехнулась Марина. — Очень хороший дом, и она сама хотела, ей там лучше.

— Лучше, чем дома?

— Да, представь. Мы худо жили с ней последнее время, ее все раздражало. Дети. А особенно я. Все время разговоры о смерти. Чуть что — ложится умирать. Квартирка — две комнаты, не то что ваши хоромы. Вон, слышишь, как там они бесятся?.. Слушай, а за что тебя сняли?

— Меня не сняли.

— Ну как у вас называется. Освободили.

— Я жду назначения, — сказал Сергей Никитич.

— А зачем тебе? Отдохни. Хватит. Сыновья взрослые. Игорек в крайнем случае работать пойдет, ему только на пользу. Жена твоя сколько получает?

— Я не знаю точно.

— Ну, сотни три получает? Она же у тебя доцент.

— Не знаю.

— Ничего ты не знаешь в собственном доме...

— Ты меня не любишь, что ли? — спросил Сергей Никитич.

— Почему?

— Не знаю, почему. Но ты, наверно, никого не любишь. Жаль. Ты же все-таки медик, врач. Должна любить людей.

— Я — в тебя, папа. Мы оба никого не любим.

— Ты ошибаешься.

— Ну, может, сейчас ты смягчился на старости лет... А что касается медиков, то, знаешь...

— Ладно. Иди спать. Спокойной ночи, — Сергей Никитич встал и, ничего больше не сказав, оставив Марину за столом, отправился в спальню.

Натальи не было. Он посмотрел на часы, подошел к окну, увидел пустынную улицу — палисадник, тротуар в тоскливом свете фонарей... Откуда-то из недр квартиры доносилась музыка, всплески смеха — это все еще гуляли у Игоря...

Он подошел к буфету, налил себе рюмку, выпил. И отправился к Игорю.

— Папа? Заходи! — без смущения встретил отца, даже обрадовался Игорь. — Ребята, это мой отец. А это мои друзья.

Их было здесь человек шесть, все сразу поднялись, кто-то прикрутил музыку.

— Сидите, сидите, — сказал в наступившей паузе Сергей Никитич. — А музыку-то что же? Пусть играет. У нас дом старой постройки, стены выдержат... А пьете вы что?.. Это что же такое? — Он сел на предложенный ему стул, позволил налить себе, повертел бутылку с незнакомой этикеткой. — А то давайте, там у нас коньяк. Игорь, посмотри!

— Спасибо, у нас тоже коньяк. — Парень в затемненных очках показал на бутылку, стоявшую сбоку. В тесной комнатке Игоря места едва хватало — сидели где придется, и бутылки, тарелки, бокалы, не помещаясь на журнальном столике, а другого здесь не было, стояли повсюду, в том числе и на полу.

— Ну, давайте знакомиться. Абрикосов Сергей Никитич... А вы кто? Вот вы!

— Меня зовут Шура, Александр. Мы с Игорем в институте.

— А с глазами что?

— С глазами все нормально. Это вы насчет очков?

— Да.

— Просто привык.

— Портите глаза, — заметил Сергей Никитич. — А вы кто, простите?

— А я его жена. Меня зовут Таня.

— А я Катя, ее подруга.

Сергей Никитич еще раз оглядел всю компанию.

— Ну что ж вы так сидите? Можете потанцевать, пожалуйста...

— А мы не танцуем, — отвечал все тот же, в темных очках, уже по праву знакомого Сергея Никитича.

Игорь ревниво следил за отцом. Невозможно было определить по взгляду Сергея Никитича, по тону его вопросов, как он относится к этой компании, расположившейся в его доме; и тон, и взгляд выражали спокойный, лояльный интерес, и только. Лишь музыка, все еще звучавшая, слышная в паузах, вызывала в нем видимое напряжение — этот настойчивый ритм ударных, изнемогающий голос певца на чужом языке. Вика, заметившая это, сделала знак подруге. Музыку выключили.

Сергей Никитич между тем продолжал знакомиться с гостями. Теперь внимание его привлек молодой человек в яркой рубашке, пожалуй, старший по возрасту в этой компании.

Человек этот оставался неопрошенным, и Сергей Никитич обратился к нему:

— А вы, простите?

— А это Володя, — представил приятеля Игорь. — Ты его должен помнить. Володя Егоров. Ты его устраивал на работу. На «Хроматрон».

— Да?

— Да, спасибо вам, — сказал Володя Егоров, — вы очень мне тогда помогли. Я только

кончил институт, женился. Нужно было както зацепиться.

— Зацепились?

— Да, спасибо.

— Ясно, — сказал Сергей Никитич, и опять никаких эмоций не выразилось на его лице.

Игорь напряженно следил за отцом, все еще ожидая подвоха.

— Так. Ну и по какому же поводу вы собрались? У вас какое-то событие, праздник?

— В некотором роде, — невозмутимо отвечал парень в темных очках. — У нас праздник общения друг с другом. Мы не так часто видимся, как хотелось бы.

— Это верно, — согласился Сергей Никитич. — И что же, какие проблемы вы решаете, о чем спорите?

— Мы не спорим, Сергей Никитич.

— Не спорите?

— Все ясно, о чем спорить.

— Не спорите, не танцуете... Давайте хоть споем! — Сергей Никитич обвел взглядом гостей, ожидая реакции. — Ну, что же вы?

— Папа, мы не поем! — сказал Игорь.

— Как же так? — удивился Сергей Никитич. — А ну-ка, Виктория, сядь рядом.

И, усадив рядом Вику, не замечая взглядов, не чувствуя никакой неловкости, а может быть, игнорируя ее, Сергей Никитич запел.

У него оказался приятный голос. Наверное, когда-то он с охотой пел в компаниях. И песня, которую он вспомнил, принадлежала тем давним временам, когда застолья не обходились без песен.

«По Дону гуляет, по Дону гуляет, по Дону гуляет казак молодой», — пел своим приятным баритоном Сергей Никитич, и Вика помогала ему, путаясь в словах.

Закончив куплет, Сергей Никитич остановился, петь дальше не стал, снисходительно оглядел аудиторию, принимая аплодисменты. Затем вдруг посмотрел на часы.

— Ну что же, друзья, время половина первого. — И направился к двери.

Намек был понят. Все сразу поднялись, стали собираться. Сергей Никитич, не простившись, ушел.

В спальне было темно. Сквозь незашторенные окна падал свет с улицы. Сергей Никитич подошел к окну, как уже не раз подходил в этот вечер. Послышались шаги, приглушенные голоса из прихожей — гости расходились. Потом в дверь спальни постучали. Сергей Никитич отпрянул от окна.

— Ты что в темноте? — спросил Игорь и включил свет. — Папа, мы с Викой проводим ребят.

— Ну и что?

— Нет, я просто — предупредить. Мало ли... Мы, может, еще задержимся, завернем куда-нибудь.

— Заворачивайте.

— Нет, я... Чтобы ты сказал маме, если она спросит.

— Спросит — скажу.

В окно было видно, как вышла гурьбой компания Игоря. Остановились у палисадника, ждут.

Игорь все еще стоял.

— Что тебе? — спросил Сергей Никитич.

— Папа, ты не мог бы мне дать денег взаймы?

— Вот разве что взаймы. — Сергей Никитич достал бумажник, вытащил пятирублевую купюру. — На.

Игорь замешкался, взял нерешительно.

— А что, это мало? — спросил Сергей Никитич.

— Ладно, — сказал Игорь. — Спасибо. — И ушел.

Компания ждала у палисадника. Потом появился Игорь. Все вместе двинулись по тротуару. Там им, видимо, показалось тесно — вышли на мостовую...

Затем появилась машина. Такси. Кто-то приехал.

Сергей Никитич ждал.

Такси стояло. Открылась задняя дверца. Вышла Наталья, это была она.

Вышла, хлопнула дверцей, направилась скорым шагом к парадному.

Сергей Никитич отошел от окна.

Теперь он быстро раздевался: пиджак на спинку стула, брюки, туфли, носки...

Пока она поднималась, входила, он успел

раздеться и лечь, и сейчас, войдя в спальню, Наталья Ильинична застала здесь темноту и спящего, или делающего вид, что он спит, Сергея Никитича.

— Ты спишь? — Она включила ночник. — А ребята дома? Я закрыла на цепочку.

Сергей Никитич не откликался.

— Антохин давал банкет, он у нас защитился наконец-то, к пятидесяти годам. Ну, посидели сначала в «Праге», потом откололись пять человек, пошли пить чай к нашей аспирантке...

Сергей Никитич молчал.

— Ты не спишь, — сказала Наталья. — Что-то надо делать нам с тобой, Сережа, ты такой раздражительный, все время в состоянии какой-то обиды — на меня, на детей, так же нельзя жить! Марина здесь который день, ты не нашел для нее нескольких слов... Может, подумать о каком-то отдыхе, взять путевку, поехать куда-нибудь, ну что же так сидеть — изводить себя и других...

Сергей Никитич молчал.

— Ну хорошо. Спокойной ночи, — сказала Наталья и погасила свет.

В пельменной у Сретенских ворот были, как всегда, приезжие и таксисты. Кажется, только Сергей Никитич, один из всех, расположился здесь основательно, никуда не торопясь, — с тарелкой пельменей, стаканом серого кофе, а также уксусом, горчицей и перцем, которыми он тщательно удобрил свою трапезу.

Мужчина, подсевший к его столику, некоторое время наблюдал за ним, потом сказал:

— Здравствуйте.

Мужчина этот, по всему судя, тоже не торопился. Вдобавок он назвал официантку по имени — значит, был здесь посетителем не случайным. Сергей Никитич не ответил на его приветствие. Тогда мужчина обратился к нему снова:

— Здравствуйте, Сергей Никитич.

Сергей Никитич ответил, уже более внимательно поглядев на соседа.

— Как поживаете? — спросил сосед.

— Спасибо.

— А что это вы здесь? — Сосед явно намекал на несоответствие между Сергеем Никитичем и этой дешевой забегаловкой.

— Люблю пельмени, — сказал Сергей Никитич.

— А вы меня не узнаете?

— Что-то знакомое.

— Знакомое, да, — подтвердил сосед. — Я ведь работал у вас. На головном предприятии. Зам. главного технолога, Горюнов. Вы меня с работы выгнали.

— Как выгнал?

— Ну, уволили, турнули, освободили, употребили, как еще?

— Да?

— Да. Был такой эпизод в нашей с вами биографии. То есть не знаю, как насчет вашей, а в моей — был. Не помните? Я тогда был с бородкой, вот с такой. Нас двое было бородатых — я и Петелин Витя. Он-то еще там? Не выгнали?

— Да нет еще.

Посмеялись.

— Как же это я тебя? — спросил Сергей Никитич.

— Вот так. И еще характеристику соответствующую.

— Да что ты!

— Ей-богу!

— Ну, значит, заслужил!

— Может быть. Вообще-то я разгильдяй по натуре, — признался Горюнов. — Но, я думаю, не это была главная причина. Смех меня крепко подвел.

— Смех?

— Вот именно. Шуточки. Не помните?

— Нет.

— У вас еще фамилия подходящая, рифмуется хорошо: Абрикосов.

— Ну-ну? — заинтересовался Сергей Никитич.

— Хотите выпить? — вдруг предложил сосед.

— А тут разве дают? — дрогнул Сергей Никитич.

— А как же!.. — И сосед остановил официантку. — Людочка, нам минеральной грамм по сто пятьдесят...

— Интересно, — сказал Сергей Никитич,

вглядываясь в лицо соседа. — Ну и как же ты меня рифмовал?

— Рифмовал, Сергей Никитич. Было дело. Вы однажды спросили: а кто этот шутник?

— Так и спросил?

— «Кто этот шутник?» И все, и нет Горюнова!.. Неужели не помните? Даже странно. Вы ведь по натуре человек злопамятный. Если уж кого невзлюбили...

— Это что ж, такая моя репутация?

— Да, Сергей Никитич. Но тут сложный вопрос. Вас тоже можно понять. Вы ведь по ту сторону стола, а мы — по эту. Оттуда мир виден по-другому. Масштабы другие... Ваше здоровье!

Выпили.

— Ну, ты философ! — развеселился от души Сергей Никитич. — И где же ты теперь обретаешься, философ?

— Да вот, напротив.

— Где? Что там? — Сергей Никитич поглядел в окно.

— «Металлоремонт». Такое учреждение. Вот если вы, к примеру, потеряли ключ или у вас сломался зонтик, милости просим. Я как раз чиню зонтики. Складные... Людочка, нам по нарзанчику еще!

— Мы закрываем, — сообщила Людочка и, не больно церемонясь, стала убирать со стола, где сидели Сергей Никитич и его новый приятель Горюнов.

— Слушай, ты же инженер, с дипломом! Зонтики! — сказал с укором Сергей Никитич. — Что, за рублем погнался?

— Да. За рублем, — отвечал просто Горюнов. — А кроме того, сам себе хозяин, тоже немаловажно. Подальше от начальства.

— Не любишь ты нашего брата! — заметил Сергей Никитич.

— А за что вас любить, Сергей Никитич!

— Не зря я тебя шуганул, а?

— Не зря, Сергей Никитич, не зря!

— Мальчики, все! — напомнила Людочка.

— Ну вот! — развел руками Горюнов. — Что ж делать? Может, продолжим? — и посмотрел пытливо на Сергея Никитича.

— А где? — спросил Сергей Никитич.

— Есть одно местечко, не пожалеете... Как?

— Что как?

— Дома волноваться не будут?

— Не будут.

— Один небось? Семья на даче? Я-то в принципе человек холостой.

— А что ты предлагаешь конкретно?

— Товарищ Абрикосов, не задавай вопросов! — засмеялся Горюнов.

Он вернулся домой под утро. Дверь открыла теща. Отступила на шаг.

Потом пошла за ним.

— Вам постелили в кабинете.

— Там же Марина, — остановился Сергей Никитич.

— А они уехали.

— Как уехали? Куда?

— Так в пионерлагерь она устроилась доктором. Там подруга у нее какая-то, что ли...

Сергей Никитич скрылся за дверью кабинета. Теща еще стояла и смотрела ему вслед.

Вышла Наталья Ильинична. Они с матерью переглянулись.

Потом ушли обе: Наталья Ильинична — к себе в спальню, мать — к себе. Все двери закрылись.

Сергей Никитич в одиночестве вышел из кабинета и проследовал в ванную.

Здесь он долго мылся под душем.

Игорь, выйдя из своей комнаты, застал закрытую дверь ванной и шум воды. Подергал дверь — она была заперта изнутри.

Когда Сергей Никитич покинул ванную, вокруг снова не было никого. Он ушел в кабинет.

На диване было постелено. Сергей Никитич сел за стол, некоторое время посидел неподвижно, подперев руками голову.

В хрустальной пепельнице лежал ключ от верхнего ящика. Сергей Никитич отпер его, достал сигареты. Коробка из-под трубочного табака была на месте. Он открыл ее, посмотрел.

В дверь тихо постучали. Он быстро встал, бедром задвинул ящик, заслонил его.

На пороге стоял Игорь.

— Тебе ничего не нужно?

— Нет, — сказал Сергей Никитич.

— Спокойной ночи, — сказал не сразу Игорь и отступил, закрыв за собой дверь.

Он выходил на улицу, когда рядом с его подъездом остановилась машина. Он не обратил на нее внимания. Машина догнала его и остановилась снова, шофер посигналил... Это была его машина, и за рулем сидел Валерий. Он вышел к Сергею Никитичу с запиской в руках. Сергей Никитич прочел записку и сел в машину...

Так он оказался опять у себя на заводе, в объединении, в своем кабинете, где проработал столько лет и где теперь за его столом сидел человек лет тридцати семи — сорока, без пиджака, в рубашке, и разговаривал по телефону. Он, впрочем, сразу же прекратил разговор и вышел навстречу Сергею Никитичу. Это и был его ученик и выкормыш Виктор Петелин.

Он долго здоровался с Сергеем Никитичем, потом усадил в кресло, взяв Сергея Никитича за локти и применяя некоторое усилие, — именно усадил.

— Вот хорошо, наконец-то! По телефону вас не достанешь, дай, думаю, пошлю Валерия... Ну как, Сергей Никитич? Поправились!

— Отсыпаюсь... А ты как?

— Как видите, — развел руками выкормыш. — Кто бы мог подумать!

— Ну ты-то, наверно, подумал.

— Да нет, клянусь вам. Вообще удивляюсь, кому это в голову пришло...

Вошел тщательно одетый человек. Поздоровался аккуратно:

— Здравствуйте, Сергей Никитич!

— Здравствуй, здравствуй.

— Виктор Васильевич, там эта делегация, венгры.

— Без меня, — сказал Петелин.

Вошедший на секунду замешкался — видно, хотел поговорить, но понял, что не вовремя, и удалился.

— Хочу в замы его. Как считаете? — спросил Петелин.

— Вместо кого?

— Ни вместо кого. Получил единицу. Еще зама одного.

— Давай.

— Очень уж человек зависимый. Что ни скажешь: «да, да».

— А ты хотел?

— А я хотел, чтобы хоть спорили иногда.

— Ну, ты-то со мной не больно спорил, — заметил Сергей Никитич.

— Это был мой недостаток. И ваш, наверно, — сказал Петелин. — Что, Нелли Петровна?

Нелли Петровна стояла в своей предупредительной позе на пороге кабинета.

— Виктор Васильевич, из Госплана. На совещание к четырем часам.

— Хорошо.

— И Чистяков опять. Я сказала, что вас нет.

— Умница.

Нелли Петровна ушла.

— Пойдемте, Сергей Никитич, здесь не дадут поговорить, — Петелин поднялся, отдернул занавеску, скрывавшую дверь в задней стене, и пригласил Сергея Никитича в комнату для отдыха.

Здесь было все так же, как и при Сергее Никитиче: софа, круглый столик, кресла. Вот только еще добавился холодильник, которого прежде не было. Стол был заранее накрыт: бутылка коньяка, две рюмки, два прибора, блюдо с бутербродами.

— Прошу, — сказал Петелин.

— Холодильник поставил? — заметил Сергей Никитич.

— Да. Сейчас мы с вами боржома холодного. Или пивка?

Он выгрузил на стол бутылки, открыл их. В его движениях была наивная гордость хозяина, могущего принять наконец-то дорогого гостя: все приготовлено, все как надо.

— А может, чаю? — предложил он щедро, посмотрев на Сергея Никитича.

И тот неожиданно согласился:

— Чаю.

— Нелли Петровна? — позвал в трубку телефона Петелин. — Неличка, нам чай, пожалуйста. Покрепче.

И придвинулся с креслом поближе к Сергею Никитичу, совсем в упор, так, чтобы спросить доверительно:

— Ну как вы живете? Где вы? Я уж и на дачу звонил, думал, вы там.

— Да нет. Дача уже не моя, — сказал Сергей Никитич.

— Как там, кстати? Нужен какой-нибудь ремонт? — спросил между прочим Петелин.

— Поезжай. Посмотри. Ключи у Степанова.

Нелли Петровна принесла чай, сахарницу, поставила на стол. Вид у нее был непроницаемый. Никаких следов близкого знакомства с Сергеем Никитичем, никакого контакта. Поставила на стол, остановилась, ожидая распоряжений. Петелин отпустил ее:

— Спасибо.

— Так что тебе нужно от меня? Чем могу быть полезен? — спросил Сергей Никитич.

— Мне нужны ваши советы, — сказал Петелин, придвигая гостю сахарницу. — Вот, объединяю оба хозяйства по всем линиям, то есть — полная кооперация. Управление, транспорт, экспериментальный цех. Вот хочу остановить его на время, сделать из него институт... Что? Не дадут?

— Попробуй.

— Это было одно из моих условий. Когда меня назначали.

— А ты ставил условия?

— Конечно.

«Ставил условия»! Это было несколько неожиданно. Сергей Никитич посмотрел на выкормыша с интересом.

— Я же для них новый человек, — продолжал Петелин. — А это как-никак привилегия. Надо пользоваться, пока ты новый! — И он улыбнулся Сергею Никитичу.

— Давай, пользуйся, — сказал Сергей Никитич.

— Понимаете, Сергей Никитич, в чем наша беда? — Петелин придвинулся еще ближе. — Мы же ничего не решаем, никто не хочет решать, никто не хочет. Не приучены! Вот смотрите, по науке — по науке у меня должно быть максимум десять человек, с кем я имею дело непосредственно, как директор. Десять. А у меня их сколько?! Информация самая неточная. Врут! Они — мне, я — еще кому-то. Как это все менять?

Сергей Никитич выслушал, произнес:

— Давай. Попробуй.

— Я ведь не обольщаюсь насчет себя, — продолжал, словно извиняясь, Петелин. — С вами мне не тягаться. Это ведь особый талант, что ни говори: уметь подчинять людей. Вовремя приблизить, вовремя отдалить. Казнить и миловать, да? Это мне не дано. Но я хочу, чтоб люди сами... ну как-то шевелились, думали, пытались что-то решать...

— Попробуй, — сказал опять Сергей Никитич.

— Попробую, — обещал Петелин. — Не выйдет — уйду. Подам в отставку.

— Так уж и подашь.

— Подам, Сергей Никитич. А что? Свои три сотни я всегда заработаю, у меня как-никак профессия. У нас ведь в чем беда? Дилетанты, люди без профессии. Вот и держатся за место любой ценой.

— Интересно мы с тобой поговорили, — заметил Сергей Никитич. — Так какой же мой совет? Ты же все давно придумал. Когда еще сидел молчком вон там у меня, в углу. Ты чего молчал-то?

— Характер такой, Сергей Никитич.

— Желаю успеха, — сказал Сергей Никитич, поднявшись. — Так все-таки зачем ты меня приглашал?

— Если честно, то очень не хотелось, чтобы у вас оставался какой-то осадок. Я все-таки ваш ученик. Хотелось бы сохранить добрые отношения.

— Хочешь жить со всеми в мире?

— Хочу, Сергей Никитич. Я — за мир.

Вышли из комнаты в кабинет. Петелин провожал Сергея Никитича.

— Да, вот что, — сказал Сергей Никитич. — Там парня моего, Николая, ты двинь куда-нибудь. Он звезд с неба не хватает, но парень честный, незбалованный...

— Хорошо, конечно, — обрадовался Петелин. — Нет вопроса.

Вышли в приемную.

— Нелли Петровна, машину, — сказал Петелин.

— Зачем машину? — сказал Сергей Ники-

тич. — Я хожу пешком. Так оно здоровее. Пока!

Звонил телефон.

Сергей Никитич поспешно, в несвойственном ему темпе, устремился на звонок, взял трубку в кабинете:

— Да!

Спрашивали Игоря. Сергей Никитич позвал его. Игорь подошел к телефону в прихожей, Сергей Никитич положил трубку у себя.

Потом, не выдержав, подошел к двери, прислушался. Услышал голос Игоря, его смех. И вышел в столовую.

Сел за стол, на виду у Игоря. Игорь продолжал говорить, уже косясь на отца. Сергей Никитич смотрел на него, не отрывая взгляда. Игорь сказал:

— Я тебе перезвоню.

И, положив трубку, направился к себе. Сергей Никитич остановил его:

— Постой-ка. Сядь.

— Что, папа? — Игорь продолжал стоять.

— Хочу понять, как ты собираешься жить,— сказал Сергей Никитич.

— Почему «собираюсь»? Я живу, — сказал Игорь. — Тебе нужен был телефон? Пожалуйста.

— Спасибо.

— Уже шесть часов, они все ушли.

— Кто?

— Ну, откуда ты ждешь звонка? Из министерства?

Сергей Никитич промолчал.

Молчали оба. Потом Игорь сказал виновато:

— Я не умею с тобой разговаривать, папа!

— Почему?

— А потому что ты не слышишь меня. Ты слышишь то, что хочешь услышать. Знаешь, как в музыке — знакомую мелодию. Если незнакомая, это уже не годится... Так устроены твой слух и твое зрение, что поделаешь...

Он наконец сел — примостился на стул коленом, потом, глянув на Сергея Никитича, принял нормальную позу.

— Тебе двадцать лет, — сказал Сергей Никитич, — ты второй раз женат, если это называется женитьбой. У тебя и у твоей жены нет ни специальности, ни серьезных интересов в жизни...

— Я еще учусь, между прочим, — сказал Игорь.

— «Между прочим», это ты верно сказал. Учишься между прочим, — заметил Сергей Никитич.

Опять звонил телефон. Игорь отправился в переднюю.

Оттуда был слышен его голос. Спрашивали Вику, ее не было дома. Кто-то кому-то зачем-то должен был перезвонить...

Вернувшись, Игорь снова сел за стол, и уже решительнее, не отводя глаз, как раньше, сказал:

— Папа, если ты хочешь давать мне советы, то я их, конечно, с удовольствием выслушаю, но, ты понимаешь, в принципе... Эта наша привычка — всем всегда советовать... Вот Вика у нас большой мастер, никак ее не отучу...

— Ты не нуждаешься в моих советах?

— Ты понимаешь, какая штука. Кто это сказал: мы даем советы тем, кто не может ими воспользоваться, а кто может — те не нуждаются в советах.

— Ты читаешь книги, это хорошо, — заметил Сергей Никитич. — Можно позавидовать... Но я ведь на пенсию ухожу, понимаешь ты это? До сих пор этот вопрос не вставал, и слава богу. Но ты ведь ничего не умеешь, как ты будешь жить?

— В смысле чего? В смысле денег, ты имеешь в виду? Ну, папа, это не проблема. Деньги можно заработать.

— Как? Чинить зонтики?

— А что, чем не работа, кстати? Можно еще — страховым агентом, вот мне предлагали.

— Агентом?

— Страховым. Это хорошее дело. Нет начальства над головой. И время свободное.

— Вот это для тебя главное! Свободное время.

— Да, папа, да, — сказал горячо Игорь. — У тебя его никогда не было, и ты не знаешь, что это такое. Свободное время.

Он встал. Сергей Никитич следил за ним, не скрывая удивления.

— Прости меня, но ты же ничего не знал, кроме работы. Друзья у тебя были — на работе, жизнь вся — для работы, и не потому, поверь, что работа в этом нуждалась, чтобы ты о ней думал все двадцать четыре часа, нет, ты в этом нуждался, потому что не знал, куда себя деть. В воскресенье — это же был кошмар! Телевизор ты не любишь, безделье тебя раздражает...

— Безделье — да!

— А это, может быть, вовсе и не безделье, может быть, в это время твоя душа трудится, знаешь, как в стихах... «Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь».

Вошла Наталья.

— О чем вы тут?

— О душе, — сказал Сергей Никитич.

Наталья посмотрела на Игоря.

— Ты знаешь, Игорь, пора ведь как-то определиться, в самом деле, и Вике что-то для себя решить, я не знаю. Вы собираетесь как-то оформить ваши отношения? И вообще. Этот образ жизни. Папа прав совершенно. Ты уже не мальчик. Отец в твоем возрасте, в двадцать лет, получил свой первый орден.

— Ты куда-нибудь собралась? — спросил Сергей Никитич.

— Да. На концерт, — сказала Наталья.

— Что за концерт?

— Пианист французский.

— А меня почему не приглашаешь?

Наталья подняла брови в удивлении.

— Ну, я, признаться, не думала, что тебе это интересно.

— Почему же? Мне очень интересно.

— Ты до сих пор как-то мало интересовался музыкой, — сказала Наталья. — Ну, хорошо.

И, еще раз поглядев на него, вышла. Пошла звонить по телефону.

— Я тебе не нужен больше? — спросил Игорь. И, не получив ответа, ушел.

Сергей Никитич ждал. Наталья вернулась.

— Все в порядке. Ты идешь со мной.

— Что, нашелся билет?

— Да.

— Кто же это такой добрый? Валентина?

— Какое это имеет значение. Люся.

— На этот раз Люся?

— Да. Можешь одеваться. И давай по-быстрому. Сейчас уже половина седьмого...

...Когда Наталья Ильинична, одетая, вернулась в столовую, Сергея Никитича не было. Она пошла за ним в кабинет.

— Сережа! Сергей Никитич!

Его не было и в кабинете.

— Сергей Никитич!

Вышел из своей комнаты Игорь.

— А папа ушел.

— Как ушел? Когда?

— Да вот только, сию минуту. Он, может, еще на лестнице.

И, посмотрев вопросительно на Наталью Ильиничну, поспешил к двери, вышел, глянул с лестничной площадки вниз. Вернулся:

— Нет!

У Нелли Петровны, в ее уютной квартирке, Сергей Никитич молча пил чай. Нелли Петровна вспомнила и о недопитой бутылке коньяка — достала ее, водрузила:

— А вот что у нас еще есть. Это ваша. Ждала вас.

Сергей Никитич кивнул. К бутылке не притронулся. Нелли Петровна смотрела на него вопросительно.

— Я вам предлагаю поработать сегодня, — сказала она. — Помните наш уговор? Я даже кое-что нашла. Вам будет интересно. — Нелли Петровна взяла с письменного стола стопку бумаг, собираясь поднести Сергею Никитичу, но тот остановил ее рукой:

— Потом... Посидим.

Она села напротив. Спросила:

— Зачем он вас приглашал?

— Не знаю.

— Ну, а как он вам показался?

— Пешка, которая проходит в ферзи. А все равно пешка.

— Не знаю, Виктор Васильевич к вам очень тепло относится, — сказала, чуть обидевшись, Нелли Петровна. — Вообще, я заметила, он говорит о людях за глаза только хорошее...

Вчера один, кстати, человек, я не буду называть, вы его знаете, позволил себе высказаться насчет старого руководства. Так Виктор Васильевич его оборвал при всех!

Сергей Никитич опять остановил ее жестом:

— Давай помолчим!

И все-таки добавил не без ехидства, явно копируя кого-то:

— Неличка!

И еще:

— Вы всегда так преданы начальству?

Но ответить не дал, приложил палец к губам:

— Тсс!

Помолчали.

— Неличка, — повторил Сергей Никитич, — вот я интересуюсь, вы должны знать женскую психологию. Можно вам вопрос?

Нелли Петровна передернула плечами.

— Женщины, как известно, существа высшего порядка, так? — сказал Сергей Никитич. — Мужчина способен вести двойную жизнь, мы это знаем. А женщина? Ведь женщины, что ни говорите, они независимее нас, а значит, и честнее? Тем более в нашу эпоху. Это не прежние времена. Что может сегодня держать женщину, если она не любит?

Нелли Петровна с удивлением выслушала эти рассуждения и сказала:

— И что же? На что я должна вам ответить?

— Вот на этот вопрос.

— На какой? Это вопросы, на которые нет ответа, Сергей Никитич. Вы, наверное, не так формулируете.

— Очень возможно.

— Сколько людей, столько разных чувств.

— Вот насчет чувств. — Он отодвинул стакан, встал, прошелся. — Это правильное слово в данном случае. Жить без чувств — это, говорят, плохо. Или только мелкими чувствами, типа, скажем, зависти. Ну, а ревность — это что? Когда человек вас ревнует. Мелкое чувство или крупное, как?

— Я не знаю, о чем вы говорите. Кто кого ревнует?

— Я. Мою жену, — выдохнул Сергей Никитич.

— Но у вас, я полагаю, нет оснований, — сказала холодно Нелли Петровна уже вслед ему, потому что Сергей Никитич, продолжая шагать, оказался в прихожей.

Он сказал оттуда:

— Нет оснований, правильно.

Вернулся. Нелли Петровна смотрела на него, он молчал. Сел уже не на свое место, на другое, к столику с пишущей машинкой. Здесь были те самые бумаги, приготовленные Нелли Петровной. Он взял одну из них, прищурился.

— Вам очки? — спросила Нелли Петровна.

— Нет.

— Это ваше выступление я нашла. На партийно-хозяйственном активе, помните?

Он опять остановил ее рукой:

— Ладно. Потом.

— И статью вы мне диктовали...

— Да, да.

Сергей Никитич снова ходил по квартире, мерил ее шагами — комнату, прихожую и наконец кухню. Здесь, на кухне, и застала его Нелли Петровна.

Он спросил:

— А есть раскладушка?

— Что? — удивилась она. — Нет, Сергей Никитич, вы сейчас поедете домой.

— Ты уверена?

— Да.

— А если я очень попрошу, чтобы ты меня здесь оставила? Я имею в виду — здесь, на раскладушке, с самыми скромными намерениями. Я дам честное слово.

— А тогда какой интерес? — вдруг вспыхнула она. — Поезжайте, пожалуйста, Сергей Никитич. — В голосе ее была непривычная, даже какая-то враждебная твердость. — Я вам серьезно говорю. Пойдемте отсюда. Вот ваш плащ. Где-то пуговицу потеряли, эх, вы!

Она помогла ему одеться и открыла дверь, ожидая, пока он выйдет. И еще подождала, пока он сядет в лифт.

И наконец вернулась к себе, закрыла дверь на цепочку, словно оберегаясь от непрошеных вторжений. Потом села и заплакала.

Звонил телефон. И каждый раз Сергей Никитич в несвойственном ему темпе устремлял-

ся на звонок и хватал трубку. И каждый раз, послушав, отправлялся звать к телефону Игоря, или Вику, или Наталью Ильиничну.

Так было и сейчас. Спрашивали Игоря. Позвав его, Сергей Никитич вернулся к себе, положил трубку и, как теперь это часто бывало, сел без всякой видимой цели за пустой письменный стол.

В заветном ящике была начатая пачка «Мальборо», и он отпер ящик, достал ее, собрался закурить, но не обнаружил спичек. Тогда, вспомнив о зажигалке, он пошарил в ящике рукой. Вытащил коробку из-под трубочного табака. Она оказалась неожиданно легкой. Он открыл ее, обомлел: коробка пуста.

На всякий случай, не веря себе, он еще выгрузил на стол все содержимое ящика — пачку удостоверений, коробочки с орденами, старые паркеровские ручки, зажигалку... Пистолета не было.

— Он обернулся на дверь.

— Игорь!

Поднялся, пошел к двери, открыл:

— Игорь!

— Я говорю по телефону, — отозвался голос Игоря.

Минуту спустя он появился на пороге кабинета:

— Что, папа?

Сергей Никитич смотрел на него внимательно:

— Тут кто-нибудь хозяйничал без меня?

— Не знаю. Может быть, бабушка. А что?

— Бабушка?

— Ну, она убирала, наверно. А что? Что-нибудь пропало?

— Пропало, да.

— Ну как могло пропасть? — сказал Игорь, не проявив ни малейшего интереса к пропаже. — Ты стал опять курить, что ли? — Игорь заметил сигарету в руке у Сергея Никитича. — Не стоит, по-моему.

Сергей Никитич не ответил.

— Не стоит, брось, — повторил Игорь. — Мой тебе совет.

— Ты решил давать советы?

— Да. Я пересматриваю свои взгляды, — усмехнулся Игорь. — Тебе не нужен телефон? — И ушел.

Вошла Наталья Ильинична.

— Что ты ищешь? А у меня билеты в цирк.

Сергей Никитич смотрел на нее молча. Она повторила:

— У меня два билета в цирк. Я взяла билеты для нас с тобой, слышишь меня?

— Ты ничего тут не трогала у меня в столе?

— Ничего не трогала у тебя в столе, — сказала Наталья. — Давай, собирайся. И если у тебя вдруг изменятся планы, не забудь меня об этом предупредить.

— А почему именно в цирк?

— А почему нет?

— А, понятно! — усмехнулся Сергей Никитич. — Это, так сказать, мой уровень культуры!

— Конечно!

— Ну, давай! Пошли!

Цирк был полон, играл оркестр, два клоуна простодушно смешили публику, и Сергей Никитич смеялся вместе со всеми, откровенно и громко, пожалуй, даже слишком, так что Наталья толкала его в бок:

— Тише, ты ведешь себя неприлично!

И смеялась сама...

Потом они пили пиво в буфете, был антракт, официантки сновали между столиками, молниеносно орудуя открывалками — откупоривая бутылки...

— А помнишь, как ты меня в цирк повел первый раз? — говорила Наталья. — Мы прятались от знакомых. Думали, там никого не встретим — и встретили, конечно. Город маленький. Подругу твоей жены. Помнишь, нет?.. Но ты молодец, вел себя мужественно. Взял меня под руку, нарочно! Не помнишь?.. В буфете это было, там еще пиво продавали черное, портер. Куда оно исчезло?.. И мы тогда, по-моему, напились... Ничего не помнишь! А Гришку?

— Гришку помню, — сказал Сергей Никитич. — Его комнату, раскладушку... Как мы на ней умещались вдвоем, даже странно. И

нам было хорошо... Бедный Гриша!.. — Он посмотрел на нее. — Куда это все ушло...

— Ушло куда-то, — сказала Наталья.

Подходила официантка. Дали первый звонок..

— Как живешь, расскажи, — произнес Сергей Никитич.

— Не знаю, что тебе сказать.

— У тебя так много дел, телефонных звонков, знакомых... Это платье — я его не знаю...

Она сказала, помолчав:

— Но ты же сам этого добивался.

— Я?

— Сам этого хотел. Чтобы твоя жена росла, ты это называл — расти. Диссертация, должность... Ты должен быть доволен, это ведь ты меня создал.

— Ты жалеешь?

— Теперь уже нет.

— Товарищи, третий звонок!

— Да-да. Еще пива нам, пожалуйста!

— Вы не опоздаете?

— Опоздаем.

— Иногда жалею, — сказала Наталья. — Я могла бы быть хорошей женой, лучше, чем я есть, но тебе ведь это не было нужно... Я нужна была детям, да и то — до поры...

Буфет опустел. Они сидели одни. Молчали.

— У тебя есть кто-нибудь? — спросил Сергей Никитич.

— Зачем ты об этом спрашиваешь. Об этом не спрашивают, — сказала Наталья. — Ведь я тебе никогда не задавала таких вопросов.

— И напрасно.

— Нет, не напрасно. Я считала, если ты со мной, то все другое не имеет значения.

— Ты думаешь?

— Да. Не имеет отношения к нам с тобой.

— Но я тебя люблю.

— Я тоже.

— Это правда?

— Да.

— Почему же нам так трудно вместе?

— Ты так долго отсутствовал.

— Да.

— Долго отсутствовал, — повторила она.

— И что же будет?

— Не знаю, Сережа, не знаю...

Все давно спали. Сергей Никитич собрал свою постель и — с подушкой, одеялом, взяв их в охапку — прошел в столовую, оттуда — в спальню.

Здесь горел ночник. Наталья давно улеглась, дремала, уронив на одеяло книгу и не выключив свет.

Она услышала его шаги и открыла глаза. Сергей Никитич стоял на пороге. Она продолжала лежать неподвижно, теперь уже глядя на него, стоящего в этой нелепой позе с постельными принадлежностями под мышкой. Она не проронила ни звука, только дрогнула, словно еще во сне, и Сергей Никитич понял, что она смеется.

Он стоял с виноватой улыбкой, а она смеялась — уже открыто, весело, откинувшись на подушку...

Утром принесли телеграмму. Юноша с почты стоял в дверях, Вика расписывалась на квиточке; вышел Сергей Никитич.

— Марине Сергеевне, — сказала Вика.

Пока Сергей Никитич вертел в руках, а затем, распечатав, читал телеграмму, в прихожей появились Игорь и Наталья Ильинична.

Сергей Никитич спросил:

— Кто-нибудь знает адрес, где Марина?

— У бабушки должен быть, она ей оставляла, по-моему, — сказала Вика. — А что случилось?

— Умерла ее мать, — сказал Сергей Никитич. — Моя первая жена.

Наталья Ильинична сказала, помолчав:

— Надо съездить кому-то в этот лагерь... Телеграмму туда — это бесполезно.

— Я поеду, — сказал Сергей Никитич. И ушел в кабинет.

Наталья Ильинична посмотрела на сына:

— Игорь, поезжай с отцом.

Отправились втроем — Сергей Никитич, Игорь и Вика; поехали электричкой.

Четверо парней с красными повязками, сразу четверо, двинулись по вагону, проверяя билеты. Вика долго рылась в сумочке, в карманах плаща. Парень с повязкой стоял, тер-

пеливо ожидая. Потом к нему присоединился другой. Ждали оба.

— А вы кто такие? — спросил у парней, поглядев на них с интересом, Сергей Никитич.

Тот, что стоял поближе, над самой головой, ткнул пальцем в свою повязку.

— Студенты?

— Да. А что?

— Интересно. Вам что, платят за это?

Парень не ответил. Вика все еще искала и не могла найти билеты. Он смотрел на нее, выжидая, не торопя.

— А если не найдем, тогда что? — спросил Сергей Никитич.

— Штраф придется.

— А денег нет?

— В милицию.

— Да, дело плохо. Давай ищи, Вика. — И Сергей Никитич сам стал рыться в карманах. — Ну, а если на слово — не поверите?

— Товарищи, вы нас задерживаете. Предъявите билеты, — сказал парень.

— Да, тут пощады не жди. Власть! Суши сухари, Вика!

И тут Вика сказала, торжествуя:

— Вот они, вот! — и, развернув только что найденный комочек, протянула парням.

Парни удалились, смерив взглядом всю троицу. Вика помахала им вслед, смеясь.

Потом спохватилась:

— Тсс! Нам сейчас нельзя смеяться, грех!

Все притихли.

— Сергей Никитич! — снова заговорила Вика.

— А?

— Игорь, не слушай... А вы любили свою первую жену?

— Да.

— А потом разлюбили?

— Да.

— И развелись?

— Да.

— Вот вы человек решительный, — заметила Вика. — А Игорь — вы знаете, он не в вас. Я ему говорю: Игорь, мы должны уехать. Я, тем более, все равно здесь не поступлю, — опять споткнусь на чем-нибудь. На физике. Обещал со мной позаниматься, садимся — либо начинаем ссориться, либо целоваться. Я говорю: поедем в Ленинград. Уже решили. Нет, опять все сначала! Теперь он вообще заявляет, что не хочет уезжать из дома!

— Да перестань, Вика! — поморщился Игорь.

— Что перестань? Да-да!

— Ты можешь помолчать?

Она пожала плечами. Помолчала. Не выдержала:

— Сергей Никитич, вы тоже ведь всегда молчите, когда вам что-нибудь не нравится, да? Это у вас фамильное?

Отец и сын молчали.

Она смотрела на них. Они продолжали молчать. Потом Сергей Никитич усмехнулся, и вслед за ним усмехнулся Игорь. Потом рассмеялись оба.

Тогда Вика напомнила строго:

— Товарищи, товарищи!..

За соснами виднелись строения пионерского лагеря. У забора при входе стояли скамейки — дальше гостей не пускали. Отослав вперед Вику, Сергей Никитич и Игорь устроились на лавочке. Еще несколько мужчин и женщин, очевидно родители, сидели здесь же, примостив к ногам сумки с гостинцами.

Они сидели и ждали. Игорь время от времени взглядывал на отца, проследил за его рукой, доставшей из кармана пачку сигарет, хотел было что-то сказать по этому поводу, но промолчал. Сергей Никитич протянул ему пачку, закурили оба.

— Думаешь, для нее это будет большим ударом? — спросил Игорь.

Сергей Никитич посмотрел на него, не ответил. Из-за деревьев, пока еще вдалеке, появилась Вика, рядом с ней шла Марина в белом халате.

Сергей Никитич поднялся им навстречу.

— Здравствуй, папа. Здравствуй, Игорек, — сказала Марина. — Вот так сюрприз. Я спрашиваю Вику: какими судьбами — она молчит. Что-нибудь случилось?

Сергей Никитич взял Марину под руку, отвел в сторону, достал из кармана телеграмму.

Марина прочла, застыла, уставилась вопро-

шающим взглядом на отца, потом, повернувшись, медленно пошла прочь.

Сергей Никитич двинулся за ней, окликнул. Она обернулась, замотала головой. Сергей Никитич остался на месте, глядя ей вслед.

Она вскоре вернулась.

— Надо, наверно, туда лететь. Я Павлика оставлю здесь, а Сережу — к вам. Так, пожалуй, лучше. Я его вечером привезу. Вы поезжайте.

— Да, хорошо, — сказал Сергей Никитич.

Марина посмотрела на него и дрогнула:

— Это я виновата! Это я, я! Уехала, оставила ее там! Такая подлость!

— Марина! — сказал Сергей Никитич.

— Ничего мне не говори! Это я! Не могла ей простить — чего? Старости! Не могла простить! — продолжала Марина. По щекам ее текли слезы.

Подбежал мальчик.

— Марина Сергеевна, там просят на кухню, пробу снимать.

— Уйди, — сказала Марина, и мальчик растерянно удалился.

Она ткнулась в плечо отца. Сергей Никитич прижал ее к себе. Она плакала.

— Ну, Марина, не надо. — Он обнял ее, поцеловал волосы. — Ну, успокойся. Хочешь, я поеду с тобой?

— Ну, зачем, папа, — сказала она, отстранившись, вдруг отрезвев. — Поезжайте. Я вечером приеду, привезу Сережу.

— Сережа, тебе звонили, два раза, из министерства, — сообщила Наталья, как только Сергей Никитич с Игорем и Викой переступили порог дома. — Там телефон записан у тебя на столе. Просили срочно позвонить.

— Да?

Сергей Никитич, не торопясь, прошел в кабинет. Бумажка с номером лежала возле телефонного аппарата. Сергей Никитич взял ее и стоя, так и не присев, набрал номер.

Было занято.

Он набрал еще раз. Снова услышал короткие гудки.

Прошелся по кабинету. Увидел Наталью в дверях.

— Что? — сказал он ей. — Там занято.

Наталья не уходила.

— А обедать мы будем? Есть хочется. — Он посмотрел на часы.

— Конечно. — И Наталья поняла, что ей нужно удалиться.

Он проводил ее взглядом, подождал, пока закроется дверь, и снова набрал номер.

Ему ответили.

— Алло, с кем я говорю? — произнес он в трубку. — Это Абрикосов... К министру? Хорошо. Во сколько?.. Да, постараюсь успеть. Присылайте... Да, хорошо...

Он опять посмотрел на часы и теперь уже быстро, экономя минуты, пошел собираться.

Наталья Ильинична застала его в ванной. Он брился.

— Вызывают тебя?

— Да.

Когда Сергей Никитич вышел в столовую, здесь были все домочадцы, и все смотрели на него. Он прошел мимо, ничего не сказав. Наталья Ильинична последовала за ним в спальню.

— Вот сорочка. Ты эту наденешь?

— Давай.

— Тогда галстук темный.

— Думаешь?

Она еще постояла и вышла. Сергей Никитич одевался.

Брюки, сорочка, туфли... Пиджак из шкафа...

Движения его, вначале торопливые, делались все медленнее. Надев туфли, он посидел на кровати. Потом поднялся и, все так же мешкая, взял галстук, оставленный Натальей, стал с ним перед зеркалом.

Он постепенно приобретал свой прежний облик. Пальцы привычно расстегнули воротник сорочки, повязали галстук, потом опять нашли пуговицу и петлю на воротнике.

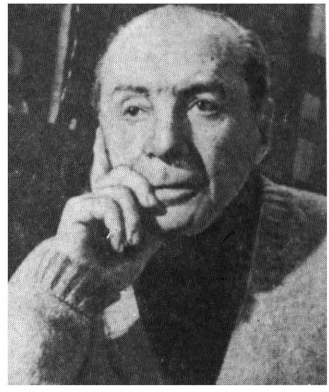
Приготовления были закончены. Что еще? Он стоял и смотрел на себя в зеркало. Подтянул узел галстука. Застегнул пиджак. Пригладил волосы. Все.

Так он стоял, застыв перед зеркалом, взирая на себя прежнего — будто уже со стороны, из другой жизни.

С 75-летием

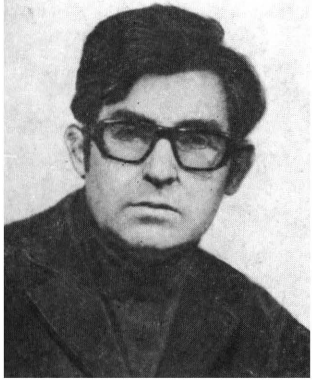
Бергункера Адольфа Самойловича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Остров Безымянный», «Следы на снегу», «Джура», «Девочка, хочешь сниматься в кино?», «Бабушкин внук» и другие.

С 75-летием



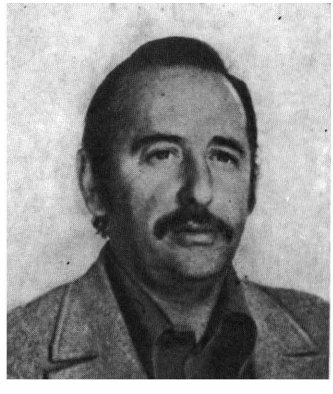
Штейна Александра Петровича, кинодраматурга, лауреата Государственных премий СССР, автора сценариев кинофильмов «Балтийцы», «Суд чести», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Пролог», «Океан» и других.

С 60-летием



Добронравова Федора Борисовича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, принимавшего участие в создании фильмов «Огненные версты», «Ветер», «Неуловимые мстители», «Горячий снег», «Идеальный муж» и других.

С 50-летием



Ардашникова Наума Михайловича, кинооператора и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, принимавшего участие в создании фильмов «Время, вперед!», «Твой современник», «Сюжет для небольшого рассказа», «Выбор цели» и других, поставившего телевизионный фильм «Вся королевская рать».

БУРАН